



# *Lo animal*

por Gabriela Clavería Valenzuela



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teatro

# *Lo animal* como artefacto creativo en las artes escénicas

Análisis biopolítico entorno al  
trabajo de Romeo Castellucci y su  
compañía Societas Raffaello Sanzio.

Por Gabriela Clavería Valenzuela  
Profesora guía: Rocío Troc Moraga

Tesis para optar al título  
profesional de diseñadora teatral  
Stgo, Chile  
2017



*A mi madre, padre, hermanas, abuelas y abuelo,  
por el amor y apoyo en este largo proceso.  
A las amigas, los amigos, al charqui y a la nina.  
A Rocío por el aprendizaje y paciencia.  
Este proyecto lo terminamos todas juntas,  
a todas ellas mi amor,  
pues las palabras nunca alcanzan.*



“Cuando me resulta extraña una pintura  
entonces es que es pintura.

Y cuando me resulta extraña una palabra,  
es entonces que ella adquiere sentido.

Y cuando me resulta extraña la vida,  
entonces comienza la vida”

(Lispector, 2010: 107)

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN GENERAL</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: Aproximación a lo animal</b>	
Introducción	13
1.1 Aseveraciones en torno al animal filosófico	13
1.2. El animal: una puesta estratégica.	14
1.3. Biopolítica: hacer vivir, dejar morir.	16
1.4. Lo animal como fenómeno de borde	17
Conclusiones	19
<b>CAPÍTULO II: La poética artaudiana: antecedentes para comprender lo escénico en Romeo Castellucci</b>	
Introducción	21
2. 1. Crisis del teatro dramático	21
2.2 Lo animal en la poética de Artaud	22
2.2.1 Lenguaje artaudiano	23
2.2.2 La destrucción como acto (re)creativo	24
2.2.3 Pensamiento esquizoide	25
2.2.4 El cuerpo	27
Conclusiones	30
<b>CAPÍTULO III: Introducción a la teatralidad general de la compañía Societas Raffaello Sanzio (SRS) y su director Romeo Castellucci.</b>	
Introducción	33
3.1 Comienzo posdramático	33
3.2 Cuatro fases para entender el trabajo de la SRS	35

3.2.1 Teatro Iconoclasta	36
3.2.2 Signos teatrales	37
3.2.3 Reescritura del clásico Hamlet.	40
3.2.4 Cuarta etapa: la mirada sobre el espectador	42
Conclusiones	42

#### **CAPÍTULO IV: Análisis biopolítico de la Orestíada (¿una comedia orgánica?) de la SRS**

Introducción	45
4.1 La Orestíada (¿una comedia orgánica?)	46
4.1.1 Primer acto: Agamenón	46
4.1.2 Segundo acto: Coéforas	48
4.1.3 Tercer acto: Euménides	49
4.2 La máquina teatral de Castellucci.	50
4.2.1 Intertexto, qué significa reescribir	50
4.2.2 Texto-máquina	51
4.2.3 Cuerpo	52
4.2.4 El espacio como realidad alternativa.	54
4.2.5 Espectador	56
Conclusiones	57

<b>A modo de conclusión</b>	<b>61</b>
-----------------------------	-----------

<b>Bibliografía</b>	<b>65</b>
---------------------	-----------



# INTRODUCCIÓN GENERAL

Un arte que se aferra a las viejas formas es  
un arte aliado de la muerte  
(Sánchez, 1994: 18).

La experiencia contemporánea de las artes escénicas implica un gran número de veces que, por parte de diversos creadores, se han cuestionado los modelos de creación y producción ya normalizados, con el objetivo de poder crear nuevos lenguajes que hagan sentido, tanto en el interés personal de cada creador como en los contextos socio-políticos del momento. Es sabido que el desestabilizar normas implica tanto el desconcierto como el rechazo del público y la crítica que, acostumbrados a un panorama artístico escénico ya entablado, no duda en manifestar su descontento frente a nuevos creadores que toman este riesgo. Este panorama descrito no es nuevo, ha ocurrido un sinnúmero de veces a lo largo de las artes vivas –y el resto de las artes–, ejemplo de ello es el recibimiento que tuvieron en su momento las vanguardias europeas del siglo XX que, en contra de la academia y la institucionalización de las artes, buscaron en diversas manifestaciones artísticas una alternativa a los paradigmas imperantes, camino que no fue fácil, que necesitó de años (y aún necesita para esta parte del continente) para que el espectador entendiera (o no rechazara) las propuestas de nuevos lenguajes artísticos. Frente a este panorama que se repitió de igual forma con el cambio del paradigma del teatro dramático al posdramático, se nos aparece el trabajo de dos creadores teatrales; Antonin Artaud y Romeo Castellucci, que separados por varios años guardan un factor en común que es el que nos interesa. Ambos creadores se han alzado en contra de la normalización de los cánones, ambos han sido rechazados y/o cuestionados por parte de la academia, la crítica y la audiencia. Entonces surge la cuestionante ¿qué tienen en común ambas poéticas que se alzan en contra de la normalización de los cánones? ¿existe algún factor común entre ambos artistas que logra desestabilizar la norma? ¿es ese factor el que siempre provocará rechazo en el espectador? Esta investigación pretende hacer un recorrido por las poéticas de Antonin Artaud y Romeo Castellucci; autores relacionados al quehacer teatral, con el objetivo de rastrear aquel factor en común que logra desestabilizar antiguos paradigmas y crear nuevos lenguajes. El punto de partida será una reflexión sobre *lo animal* como aquel mecanismo desestabilizador.



Figura 1. *Inferno*. Lucas del Pia (2009).  
Recuperado de <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article342>

Las raíces de este interés por escenas nuevas que tuvieran como consecuencia esta provocación de extrañeza e incomodidad surgieron después de haber visto una grabación del montaje *Inferno* de Castellucci. Las primeras reacciones frente a estas imágenes tiene que ver con el impacto visual y sensitivo que provocan la utilización del espacio, la aparición de animales sobre el escenario, la cantidad de actores que no dialogan, etc. *Inferno* comienza con Romeo Castellucci sobre el escenario y mirando de frente al público dice su nombre, luego tres perros suben al escenario para atacar a su director (ver Figura 1); el animal entra en escena para devorar a su director, a esta persona que representa la autoridad dentro del teatro. El animal aparece entonces con violencia, agresividad, viene a interrumpir y romper la escena, con aquella idea de que el teatro solo le pertenece a los hombres. Esta escena fue, a modo personal, de gran impacto visual, sensitivo y hasta político, haciendo surgir cuestionantes como ¿cuál es el sentido de poner en escena a un animal? ¿por qué no simplemente poner una representación de él? ¿qué guarda el animal en su presencia que tanto incomoda? La aparición de los perros sobre el escenario sirve entonces como punto de inicio para esta investigación, la que pretende relacionar la figura animal con la creación de nuevos lenguajes y que no solo se encuentra en este montaje,

sino en trabajos como los de Joseph Beuys, Antonin Artaud, Jan Fabre, pero también en trabajos como los de Bacon en la pintura, Kafka o Clarice Lispector en la literatura.

Buscando respuestas y razones de peso que pudieran hacer entender cuál era el factor en concreto que hace que una escena, pintura o texto se vuelva incómoda y extraña, nos encontramos con teóricos como Deleuze y Giorgi, quienes, desde el prisma de visión de la biopolítica, asimilaron *lo animal* con lo anómalo. Estos teóricos junto a Foucault, supieron asemejar *lo animal* con todo aquello que escapa de la normal, con todo aquello que desestabiliza los parámetros impuestos por la política y con todos esos cuerpos rechazados (negros, homosexuales, lesbianas, locos, enfermos o el mismo cuerpo de un animal al ser considerado menor que la raza humana) por las instituciones de poder. De esta manera los postulados de la filosofía y la biopolítica se presentan como primera parte de esta investigación, ya que sirven como colchón para entender primeramente qué es *lo animal* –y qué es lo humano entendido como su opuesto– y por qué su relación con lo anómalo y lo extraño. Esta problemática que formula la biopolítica (la división entre las vidas que importan y las que no), se vuelve entonces el piso y el prisma de visión que atraviesa toda esta memoria.

Lo que interesa entonces es la exploración de la relación entre las artes vivas y *lo animal* entendido como anómalo, rastreando en la poética de Romeo Castellucci la utilización de éste como artefacto que ha logrado desestabilizar la escena. El trabajo de Antonin Artaud aparece entonces como un antecedente que, rechazado por la crítica y la audiencia en su momento, logró proponer un nuevo lenguaje teatral que fue retomado de alguna u otra manera por un sinfín de artistas teatrales posteriores. La misión entonces es lograr rastrear en la poética artaudiana la presencia de *lo animal*, mostrando así su diversidad de formas y su potencia de afectar. Se trata, pues, de abordar el problema de *lo animal* en el teatro contemporáneo a partir de una perspectiva biopolítica que reconozca que existe, tanto en la política como en la cultura institucionalizada, parámetros que delimitan lo aceptado y lo no aceptado, lo que incomoda y lo que agrada. De esta manera la investigación se enriquece al entrecruzar el estudio de las artes escénicas con teoría e historia del teatro y filosofía, teniendo así una inspiración metodológica interdisciplinar, que pretende buscar una intercomunicación, líneas de intersección,

núcleos temáticos y recorridos entre distintos ámbitos del conocimiento. Habiendo entendido esto, la investigación se divide en tres núcleos principales: haciendo un repaso por la filosofía dualista que divide al humano del animal, la primera parte (capítulo I) pretende definir qué es *lo animal* y qué implica dentro del marco teórico de la biopolítica quien margina este concepto al considerarlo anómalo. En una segunda parte (capítulo II) se aplica y analiza el concepto de *lo animal* en la poética de Antonin Artaud, quien utiliza este concepto para poner en crisis el teatro dramático, proponiendo así un nuevo lenguaje que entiende el teatro como acto y no como representación. En una tercera y última parte, dividida en dos (capítulo III y IV), se pretende hacer una introducción a la teatralidad general de la compañía Societas Raffaello Sanzio (SRS), analizando el contexto teatral y sus signos teatrales, descubriendo de manera introductoria la utilización de *lo animal*, para que en una última parte lograr su análisis y aplicación en el montaje *la Orestíada* (*¿una comedia orgánica?*) de la misma compañía. En esta última parte nos encontramos también con que la compañía SRS no solo hace utilización de *lo animal* entendido como anómalo sino también el cuerpo del animal mismo, poniendo en escena todos los cuerpos que la biopolítica ha mantenido al margen.

De esta manera se le propone al lector un recorrido teórico esquematizado en los siguientes puntos, correlativos con los capítulos de la investigación:

1. entendiéndola vida humana como una producción de biopoder que delimita y circunscribe lo humano, *lo animal* se postula como cuerpo y concepto que escapa de esta norma considerándose así como marginal y anómalo.
2. *lo animal* –aquella potencia de diferenciación de lo humano que desestabiliza la norma que lo contiene– entendido como mecanismo desestabilizador para la poética artaudiana.
3. la poética de Romeo Castellucci y su compañía SRS, como instancias que nombra lo singular de lo humano y pone en escena sus devenires a través de la utilización de *lo animal* como artefacto desestabilizador y creador de nuevos lenguajes.
4. análisis biopolítico de la utilización de *lo animal* en el montaje de *la Orestíada* de la compañía SRS, identificando sus signos de mayor relevancia, que en su momento incomodaron tanto al público como a la crítica por su alto nivel de renovación –y provocación– a nivel visual y teórico dentro de las artes del teatro.

Esta investigación es un registro de las poéticas de los artistas Antonin Artaud y Romeo Castellucci que hacen uso –bajo diversos signos teatrales– de aquellos cuerpos puestos al margen, con la intención de desestabilizar la escena y lograr llegar a nuevas ideas y nuevos lenguajes teatrales, creando obras que logran incomodar la escena completa con el objetivo de volver extraño el acto teatral, de hacerlo (junto con los actores, director, espacio, objetos, espectadores, etc.) mantener contacto con aquello que ha permanecido oculto a los ojos de las instituciones de poder. La meta de esta investigación es entonces plantear preguntas y conseguir nuevas percepciones, de tener en cuenta que si estamos frente a algo que nos incomoda es porque algo nuevo puede estar sucediendo, rompiendo así la supremacía de la racionalidad, para lograr “valorar más lo que no se entiende de primera, lo que comienza a comprenderse pasado un tiempo” (Beatburguer, 2017).



# CAPÍTULO I:

## Aproximación a *lo animal*

### Introducción

Este primer capítulo pretende llevar a cabo un recorrido sobre el significado, tanto para la filosofía como para las artes visuales, de la relación entre el humano y el animal, recorrido que, como veremos, entrecruza diversas miradas en cuanto a la filosofía, biopolítica y estudios sobre artes escénicas. Miradas que encuentran en la figura animal una amenaza histórica que viene a desestabilizar la definición y la supremacía del hombre frente al resto de las especies.

En primer lugar se tratará el tema animal desde el punto de vista tradicional filosófico o filosófico dualista el cual, utilizando al animal como concepto, logra definir tanto por diferencia o similitud al ser humano, sirviendo así como cerrojo teórico para diferenciar y jerarquizar la distinción entre humanos y animales o cualquier otra especie no humana. Éste será entonces el punto de partida para esta investigación, el cual entiende al animal como el otro del hombre, como su opuesto oculto y negado. A continuación se recogerán los postulados tanto de Foucault, Deleuze, Giorgi y Agamben para poder realizar un cruce entre aquella concepción del animal –como lo opuesto del hombre– y la biopolítica, la cual señala básicamente que en esa diferenciación del hombre y el animal se deja entrever la producción de una serie de discursos, prácticas y dispositivos por parte del poder que delimitan y normalizan la vida humana al distanciarla de las de los otros seres vivos. De ésta manera el animal, desde la otredad del humano, se alza tanto para la filosofía y las artes occidentales (incluyendo la literatura) del siglo XX, como una zona de indeterminación, incontrolable e incontralada, como un mecanismo que logra hacer emerger todo aquello que las instituciones de poder (tanto la Iglesia, la medicina y el Estado) han logrado mantener controlado y oculto. El animal situado fuera de la norma logra dar paso a lo anómalo, suspendiendo así el orden de los cuerpos, dando paso a la emergencia del defecto, del error, de lo monstruoso, y en definitiva de lo animal: concepto que abarca tanto el cuerpo del animal mismo como todo aquello que se escapa de la norma y amenaza con su misma presencia (cuerpos enfermos, esquizoides, homosexuales, etc).

Por último se pretende definir el concepto de *lo animal* con el fin de ser utilizado a lo largo de esta investigación, concepto que en definitiva reúne tanto el cuerpo del animal –su historia y su uso en la filosofía y en las artes visuales de occidente, y lo que éste logra poner de manifiesto– y todo aquel cuerpo rechazado y negado. *Lo animal* como una serie de variaciones y anomalías que suspenden el orden de distribución de los cuerpos previsto por la biopolítica, lo que en definitiva da paso a lo anómalo. *Lo animal* entonces como un mecanismo desestabilizador entre el hombre y el animal, entre el hombre y el resto de las especies, donde las artes, aquellas manifestaciones que utilizan *lo animal* como mecanismo creativo, estarían funcionando como un umbral donde ambos logran mantener contacto, lugar donde estaría emergiendo lo oculto.

### 1.1 Aseveraciones en torno al animal filosófico

El arte se ha definido a través de la historia como un mecanismo de expresión y manifestación que ha ido mutando según los paradigmas imperantes, reflejando a un hombre inquieto y reflexivo en relación a él mismo y su entorno. Desde la prehistoria se puede evidenciar el mundo animal como foco principal de interés humano; éste hombre prehistórico fijó al animal en la pared como símbolo de su anhelo por poseerlo, siendo éstas paredes los primeros “libros” de caza y de zoología del mundo. Plasmar al animal da cuenta de la relación directa y de respeto que tenía el hombre por el animal y por su entorno –desde un plano sagrado y espiritual– sumergiendo al hombre prehistórico en una búsqueda casi obsesiva por imitar al animal, inaugurándose así una visión del animal como dios, admirado por su grandeza y fortaleza inalcanzables para el hombre. El animal fue, de aquí para adelante, un objeto valioso de suministro humano, tanto como alimento, abrigo y como objeto de adoración, bautizándose así como una constante en la historia del arte. Desde sus inicios, el arte –y con ello la filosofía, las mitologías, el psicoanálisis y otras ciencias– ha teni-

do la constante de la presencia animal desde diversos planos; como símbolo sagrado, como vehículo de reencarnación, como mensajero, como objeto de entrecención, entre otros, “buscando [así] en la vida animal una solución a los grandes problemas estrictamente humanos” (Laffont, 1965: 251).

La historiadora española Inés Monteiro Arias (2003) analiza lo que ha significado la representación visual de la bestia como testimonio de lo que ha sido la historia de la humanidad, señalando:

El repertorio animal ofrece imágenes de poder, ternura, destreza, libertad, de cuyas actitudes el artista extrae una lección, aplicando rasgos y caracteres humanos a los animales, o encontrando en ellos el más vivo símbolo de los vicios y virtudes de los mortales. De este modo, desde las más antiguas civilizaciones, el individuo ha visto reflejadas en los animales las características propias de la naturaleza humana (Monteira, 2003: 98).

Así como el arte está plagado de imágenes y representaciones del animal, la filosofía no se queda atrás. Existe una cantidad considerable de libros que tratan sobre animales y filosofía, lo que podría hacernos afirmar un interés importante de esta ciencia por el tema del animal, cosa que no resulta extraña ni impresionante, ya que este tema es tan antiguo y básico como preguntarse: *¿qué es lo humano?* o *¿qué significa ser humano?*

Tradicionalmente el animal ha servido para la filosofía de Heidegger como un polo, como lo bipolar, clasificatorio y como concepto fijo. La cuestión del animal permite definir al hombre, clásicamente, por diferencia específica: se trate de su definición biológica como especie animal o de su esencia política, las más de las veces se aparta al humano de la esfera animal en razón de su espíritu, su alma o su historia. El hecho de que la filosofía –“la incesante lucha del preguntar por la esencia y el Ser de los entes” (Mendieta, 2012: 29)– esté reflexionando entorno al animal devela la importancia de este en la vida y definición del hombre y de lo humano. La filosofía, al igual que las manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, han tratado de dar respuestas a estas preguntas básicas en donde se ha valido del animal para responderlas, ya sea por semejanza o diferencia.

La importancia del animal en la filosofía radica en la utilización de éste como un mecanismo de diferenciación, un revés sistemático y otro absoluto de lo humano. Éste es el punto de partida para esta investigación pues, como intuye Agamben: “preguntarse por el hombre y por lo animal puede conducir a una nueva y más cercana comprensión de la cultura moderna” (Lo abierto, 2006: 35). El animal es un operador determinante tanto para este trabajo como para el quehacer artístico, ya que se sitúa desde ahora más allá de una

filosofía dualista, que entiende al hombre como un polo opuesto al del animal. Es así como la propia distinción entre animal y hombre deja de ser pertinente, pues es más relevante tratar estos dos polos como fenómenos de cruce, donde se entiende al animal como un estatuto plenamente metafísico, en el sentido de que transforma la comprensión de lo humano y permite descartar la idea de una esencia invariante y personal. Analizar el animal en el arte permite explorar, pensar esas zonas de indiscernibilidad en las que humano y animal intercambian sus propiedades, para poder así captar bien de cerca los devenires que afectan a las culturas.

## 1.2. El animal: una puesta estratégica.



Figura 2. Daniel en la fosa de los leones. Rubens, Peter Paul (1614-16). Galería Nacional de Arte, Washington D.C. Recuperado de <http://elhurgador.blogspot.cl/2012/07/rubens-y-los-felinos.html>

En este cuadro, Rubens (1577-1640) representa el episodio bíblico en el que el profeta Daniel es lanzado al foso de los leones como castigo por profesar a su Dios al margen del monarca Darío. Ésta nos muestra la figura animal como una imagen desde donde provenía lo salvaje, lo bárbaro y lo indisciplinado, y donde el animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilizaciones de la religión apenas podían contener. Esta imagen nos estaría demostrando cómo las tradiciones habían asociado al animal como una falla constitutiva, cultural, racial e histórica.

Como ya vimos en líneas precedentes, en la filosofía –según Heidegger– el animal desempeña tradicionalmente una función de corte que polariza divisiones entre forma y materia, espíritu y cuerpo y entre humanidad y animalidad. El animal sirve así de cerrojo teórico que asegurará la distinción jerárquica de los reinos humanos, animal, vegetal y mineral.

Preguntarse *¿quiénes somos?* *¿qué es lo humano?*, es preguntarse sobre las decisiones, las determinaciones, los límites, las negaciones y la temporalidad. El sentido de nuestra existencia se encuentra entrelazado

en todo momento con la ansiedad acerca de la misma existencia. Heidegger introduce en su texto *Los conceptos fundamentales de la Metafísica* (1929), sobre las afirmaciones que definen y diferencian a los humanos de los animales, señalando tres tesis guías: la piedra carece de mundo; el animal es pobre en mundo y el ser humano es formador de mundo. El ser humano tiene y es parte de un mundo e incluso puede distanciarse de él. En cambio, el animal es pobre de mundo puesto que tiene un mundo elemental, carente, pobre y limitado, porque el animal existe allí, no mediante el hacer o el actuar, sino a través del comportarse, el ser arrastrado por sus instintos, el mundo del animal no le permite aparecer en sus propias condiciones, las cosas se le dan para él únicamente en calidad de sus instintos. En contraste, el ser humano es definido como la clase de ser que hace mundo de tres maneras: primero, lo crea; segundo, produce una imagen de él de forma tal que puede sondearlo como una totalidad; y tercero, una vez que lo constituye, puede abarcarlo y tomar posesión de él.

Como veremos más adelante, es en el trabajo tanto de Artaud y de Castellucci, donde esta definición y diferenciación del animal como pobreza de mundo y el humano como formador de mundo, es puesta en cuestión como una indebida proyección del mundo humano sobre el animal, así la pobreza de mundo podría transformarse en una riqueza incomparable. Heidegger señala que mientras el hombre siempre tiene ante sí el mundo, está siempre y solamente “de frente” y no accede nunca al “puro espacio” del afuera, el animal se mueve en cambio en lo abierto, en “ninguna parte sin no”. De esta manera el animal plantea el problema de un plano vital inmanente, que funciona como mecanismo creativo que logra que el humano pueda acceder a ese espacio, desde donde logra ver la vida de manera *oblicua*<sup>1</sup>.

Nuevamente volvemos al principio, entonces *¿qué es el hombre?*, *¿qué es lo humano?* El hombre, lo humano es una clase distinta de animal que reconoce su animalidad al trazar una línea de distinción cara a cara frente a otros animales. Eduardo Mendieta, analizando los postulados de Heidegger, señala que el humano es el animal que está siempre ansioso por su propia animalidad, “somos el animal que se pregunta por el significado de ser un animal, cuya animalidad se encuentra siempre en cuestión” (Mendieta, 2012: 19). Somos el animal sin hábitat específico, sin hogar; pero también somos, como señala Nietzsche, el animal inacabado. Hay en ésta última definición –en el hecho de definirnos, de

definir lo humano a través de lo animal– una contradicción o un punto desde donde surgen muchas preguntas, como muchas respuestas. Pero hay algo seguro en todo esto y es que el animal como concepto tiene un papel primordial en la elaboración de los fenómenos de diferenciación intensa, y vale, primeramente, por su función polémica, cosa que no ha de sorprendernos ya que la fenomenología de la animalidad de Heidegger dice más sobre los humanos que sobre los animales mismos.

Entonces el animal podría ser considerado como el borde intensivo del hombre, permitiendo así una exploración del límite o del afuera que no se contenta con afirmar su extrañeza, puesto que solo es posible oponer al hombre a los otros vivientes y, al mismo tiempo, organizar la compleja economía de las relaciones entre los hombres y los animales, porque algo así como un vida animal ha sido separada en el interior del hombre, porque la distancia y la proximidad con el animal han sido medidas y reconocidas sobre todo en lo más íntimo y cercano.

De esta manera el animal estaría funcionando como lo oculto del hombre mismo, como lo rechazado, lo no aceptado, lo monstruoso. Es por ello que la propia distinción entre animal y hombre deja de ser pertinente, situándonos desde ahora más allá de la antropología dualista. Es fundamental para esta investigación tomar como eje principal la mirada de Deleuze, quien no se interesa en el animal en tanto especie dominada o en tanto viviente menor frente a esa especie dominante mayor que sería el hombre, sino que se interesa en él como fenómeno anómalo, como fenómeno de borde, como devenir que permite a la humanidad pensar la cultura en términos de pluralidad y la vida en tanto diversidad de marchas y de *ethos*. “Para Deleuze, quien rechaza las esencias y hace de la variación, la diferencia y el devenir las cuestiones decisivas de la filosofía, el animal es una apuesta estratégica” (Sauvagnargues, 2006: 11).

*La teoría de lo anómalo* desarrollada por Deleuze, tiene como propósito sustituir una normativa invariante y trascendente por una normativa inmanente y fluctuante de lo vital, que posibilita dejar atrás la clásica oposición entre materia y forma y considerar, en cambio, una modulación intensiva de fuerzas y materiales. El animal exhibe toda su potencia teórica en la filosofía del arte, donde produce conceptos originales como: *Devenir-animal* desarrollado por Deleuze, *Cuerpo sin Órganos* de Artaud o *Vida Desnuda* de

<sup>1</sup> En un pasaje de la novela *Agua viva* (1973), de la escritora brasilera Clarice Lispector (1920-1977) la narradora describe: “Estoy entrando subrepticiamente en contacto con una realidad nueva para mí y que todavía no tiene pensamientos correspondientes, y mucho menos una palabra que la signifique. Es más una sensación atrás del pensamiento. ¿Cómo explicarte? Voy a intentarlo. Es que estoy percibiendo una realidad sesgada. Vista desde una corte oblicua. Solo ahora sentí lo oblicuo de la vida” (2010: 90-91) [la cursiva es mía]. La narradora plantea la existencia de una vida “otra”, cuyos rasgos fundamentales son la intensidad y la transversalidad, una vida que no puede ser nombrada con “palabras secas”, sino mediante un lenguaje que mira “de soslayo”, capaz de dar cuenta de “lo oblicuo de la vida”, vida que tiene una energía y eficacia que es animal, destacando “su fino vigor animal”. Más adelante esta narradora señala: “Sobre esta vida insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa”, frase que le arranca su humanidad, haciéndose devenir por un instante animal.

Agamben. En cada caso, una persona-animal sirve de soporte al análisis y de agente de transformación conceptual, como podría ser la cucaracha de Kafka en su libro *La metamorfosis*, la araña y el abejorro de Proust, pero también como veremos más adelante, cualquier cuerpo que escape a la norma servirá como mecanismo creativo que posibilitará, siguiendo los postulados de Deleuze, la apertura a fenómenos anómalos, sacando así al hombre de su zona de confort, de comodidad y superioridad.

Si lo anormal se define como desviación respecto de ciertos caracteres específicos o genéricos, Georges Canguilhem –filósofo y médico francés, autor de *Lo normal y lo patológico* (1971)– demuestra que lo anómalo es una excepción, no determinable en función de una regla definitoria, sino de un uso singular. Anormal es un término apreciativo, devaluativo e implica la referencia a un valor que no se cumple, mientras que anómalo viene del griego anomalía, y significa “desigualdad, aspereza”, opuesto a liso, a lo llano, “término puramente descriptivo que no incluye la idea de desorden o irregularidad, sino únicamente de lo insólito, lo desacostumbrado” (Sauvagnargues, 2006: 54). Lo anormal es una desviación respecto de una norma o patrón elevado al rango de regla determinante, mientras que lo anómalo es la diferencia constituyente que se produce como caso singular a partir del cual la norma reflexiva se desprende por variación. Lo anómalo surge, pues, como la excepción de una multiplicidad que él contribuye a enriquecer y a la que él transforma, del mismo modo en que el viviente transforma a la especie. En definitiva, el concepto del animal se expande al ser entendido como fenómeno anómalo y lo anómalo entendido como variación. Deleuze señala; “ni individuo ni especie, ¿qué es lo anómalo? Es un fenómeno, pero un fenómeno de borde” (Sauvagnargues, 2006: 58).

### 1.3. Biopolítica: hacer vivir, dejar morir.

Tratar de definir a la especie en contra posición a otra, deja entrever un discurso impuesto, desde donde se despliegan ideas y características con la que las especies “deben” cumplir. Ese canon impuesto se ha tratado de resolver desde la filosofía, la teología, pero también desde la política, la ética, la jurisprudencia, la sociología y la psicología, evidenciando que no existen identidades específicas para las especies. El animal, en contra posición a lo normado, deja entrever una construcción y producción de un discurso, prácticas y dispositivos que determinan lo que está aceptado, construyendo así un canon impuesto, que ratifica la separación de especies y que mantiene al ser humano, desde su imagen de *persona* como la cabeza superior de las especies.

Existe una evidencia cotidiana, específicamente en el uso de lenguaje, que evidencia esta oposición del hombre en la cúspide de la pirámide. Decir que alguien “come como animal”, que está “loco como una cabra”, que una multitud de personas están “apretados como sardinas” o cuando nos referimos a atrocidades como las del Tercer Reich “murieron como animales”, revela una construcción impuesta desde donde se logra trazar una línea de diferenciación entre los humanos *personas* y los animales *no personas* o *menores*, donde se posiciona la animalidad de los humanos como una carga o como una dimensión incorregible de la existencia humana. Ésta utilización del lenguaje nos enfrenta a una construcción de identidad impuesta por el poder, la que Agamben llama como la “máquina antropológica”, la cual funciona como mecanismo para una codificación social. El *Homo sapiens*, señala Agamben, no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida; es, más bien, “una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano” (Agamben, 2006: 58-59). En este sentido la máquina funciona como un corte de flujo inmediatamente político; una relación entre el cuerpo y la política, o una política en torno al *bios*.

Éste reconocer que la vida humana, como la animal, están definidas según una construcción impuesta es lo que entendemos como biopolítica, o sea; un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización de lo biológico por parte del poder, que mediante una estrategia política, constituye los rasgos biológicos que definirían qué es lo humano. Si bien la biopolítica es un tema que para algunas ciencias como la psicología pudieran parecer ya añejas, resulta relevante para esta investigación por su parte más tangible: el cuerpo tratado como materia política o como Giorgi señala “(...) el cuerpo como instanciación del ser viviente del hombre, se torna materia política” (Giorgi & Rodríguez, Ensayos sobre biopolítica, 2007: 10). Como veremos, el cuerpo resulta de gran importancia para el teatro, pues es el cuerpo, un signo de pura presencia, el núcleo de la problemática del teatro posdramático, desde donde se disipan las fronteras interartísticas: el teatro y el arte se acercan para replantear un discurso sobre el cuerpo.

La vida humana y su separación del resto de las formas de vida es entendida según Foucault, como una construcción y en consecuencia como un control y administración de los ciclos biológicos de los cuerpos y de las poblaciones. Este horizonte histórico definido en gran medida por la biopolítica, establece a la vida humana como una producción del biopoder que delimita y circunscribe lo humano y lo animal. La biopolítica, concepto desarrollado principalmente por Michel Foucault, plantea que el control de la sociedad no sólo se realiza a través de la ideología, sino que requiere del control del cuerpo de los individuos. Foucault descubre que las técnicas de normalización de

las que surge el individuo moderno tiene como punto de aplicación primordial el cuerpo: es alrededor de la salud, la sexualidad, la herencia biológica o racial, la higiene, los modos de relación y de conducta con el propio cuerpo, que las técnicas de individuación constituyen a los sujetos y los distribuyen en el mapa definitorio de lo normal y lo anormal, de la peligrosidad criminal, de la enfermedad y la salud. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático y lo corporal. “El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica” (Alcoberro, 1974).

El discurso de la especie como discurso fundante y casi siempre tácito a partir del cual se trazan los límites políticos, jurídicos y culturales de la comunidad en tanto “comunidad humana” esconde una inestabilidad que le es inherente, una “falla” como reconoce Gabriel Giorgi, la cual señala su insuficiencia e inoperancia para dar cuenta de lo que está fuera de esta vida entendida como construcción normativa, ya que al definir esa “comunidad humana” se está excluyendo a otra comunidad, entendida como no-humana, una comunidad aislada y no reconocida. Giorgi señala que el poder genera estrategias y modos de hacer vivir y modos de dejar morir, desbaratando así la idea de un ciclo biológico o natural de la vida y de la muerte de los cuerpos; lo biológico, el ciclo o la temporalidad de los cuerpos, se vuelve cada vez más terreno abierto de decisiones, abriendo un nuevo horizonte de politización. De este modo el biopoder traza líneas de diferenciación y jerarquía entre cuerpos –las “líneas divisorias” como nombraba Foucault– y lo inscribe políticamente. Para Agamben la biopolítica es ese tejido múltiple, complejo, de decisiones entre vidas reconocibles y vidas irreconocibles que atraviesa los cuerpos.

Esta problemática en la distinción entre la vida aceptada y la abandonada, es el piso y el prisma de visión que atraviesa esta investigación, pues permite interrogar conjeturas dadas por la cultura “oficial”, reconociendo figuraciones alternativas que se vuelven productivas –e interesantes– donde falla, donde la distinción y jerarquización entre cuerpos se vuelve inestable. Giorgi señala:

Los modos del poder, dice la biopolítica, pasan justamente por ese exceso, eso irrepresentable, inasimilable, el resto que es la línea de sombra de los cuerpos, lo que no termina de ser individuado, identificado y humanizado, porque es en torno a ese límite que se gestionan las decisiones entre el hacer vivir y el abandono, entre las vidas a proteger y las vidas a desamparar. Esa línea es la que se traza sistemáticamente desde el animal, desde lo animalizado y la vida animal como su punto de tensión, de exterioridad (Giorgi, Formas comunes, 2014: 25).

Ese axioma de la biopolítica, el “hacer vivir” que por omisión decide qué cuerpos y qué formas de vida no

expresan esa plenitud de lo viviente y representan un decrecimiento de la potencia vital o directamente una amenaza, se vuelve fundamental dentro de esta investigación, puesto que será el sedimento desde donde pensamos lo contemporáneo. Ese hacer vivir evidencia un exterior, un “afuera de lo natural” [el dejar morir] que es el *bios* [vida reconocible]. El *bios* no es puramente natural ni histórico, es el umbral de la excedencia, donde lo natural no coincide consigo mismo, como una esencia. El *bios* es margen móvil, un umbral de sombra, el revés de lo impensado, lo que Deleuze identifica con la noción de virtual. El *bios* es por ende inestabilidad semántica, pues para identificar el *bios* es necesario recurrir a la falla y esa falla está, para la cultura y para esta investigación en *lo animal*.

## 1.4. Lo animal como fenómeno de borde

Entendido como anómalo, el animal deviene de un concepto sociológico y sirve para marcar los fenómenos de poder que afectan a los cuerpos sociales impuestos por la biopolítica, así como permite no alinear los devenires sociales según una línea evolutiva que iría de lo menos diferenciado a lo más diferenciado. A aquella figura animal que la historia del hombre ha tratado de dominar, aquella figura animal que ha servido como guía de diferenciación para definir qué es lo humano, aquella figura animal que carga en su historia el retrato de un humano miedoso de lo desconocido, de lo extraño y lo salvaje, aquella figura animal se ha complejizado hasta ahora pues no solo representa lo otro del hombre sino que demuestra en sí cómo el hombre ha tendido una línea divisora entre aquellas vidas que importan y las que no, donde el animal se encuentra en ésta última categoría. La figura del animal representa entonces todo aquello que se ha ocultado, todo aquello que se ha mantenido al margen por parece extraño y diferente, aquellos mundos oscuros y prohibidos que la historia del hombre ha tratado de mantener ocultos. Pero bien sabemos que esas figuras marginadas por las instituciones de poder no solo hacen referencia al cuerpo del animal sino que también a aquellos cuerpos enfermos, cuerpos deformes, obesos, esquizoides, aquellos cuerpos que la historia ha quemado como los cuerpos de las mujeres, mujeres lesbianas, negras y negros, hombres homosexuales y así una gran lista de cuerpos que la historia ha tratado de mantener al margen. Es así como ahora se nos hace necesario ampliar el concepto de la figura animal, puesto que no es solo eso, no es solo el cuerpo del animal mismo, sino todo lo que éste representa tanto para la filosofía, como para las artes visuales, la historia y la política. La figura del animal se ha complejizado en un concepto que usaremos de ahora en adelante que creemos que abarca todo lo anterior-

mente señalado, es entonces el concepto de *lo animal* entendido como anómalo, como fenómeno que desestabiliza lo impuesto y lo normado.

La cuestión de la “vida animal” y su lugar en la cultura implica repensar el modo en que la cultura piensa y contesta a un horizonte histórico definido en gran medida por la biopolítica, volviendo así *lo animal* un umbral de exploración crítica y de interrogación estética. Como señala Deleuze, trabajar sobre *lo animal* permite transformar la comprensión de lo humano, permitiendo descartar la idea de una esencia invariante y personal (Sauvagnargues, 2006: 14). Trabajar con *lo animal* y desde él, desde ese lugar aislado, pone en la discusión el problema de la relación del individuo con la especie, lo que se vuelve hacia el campo político y conecta lo biológico con los problemas de la cultura y las artes.

En definitiva, la presencia de *lo animal* en el arte no hay que entenderla literalmente como transformación del hombre en animal, tampoco como la utilización misma del animal en escena o como un asemejarse del hombre al animal, sino más bien como “lo anómalo del hombre”, como lo áspero, lo rugoso, lo monstruoso, lo insólito del hombre, “como devenir anómalo de lo humano”. Es decir, *lo animal* como un “fenómeno de borde”, que irrumpe e interrumpe la linealidad de la vida, desempeñando así un papel polémico en la exploración del límite. Anne Sauvagnargues escribe a partir del trabajo de Deleuze:

*Lo animal* es esa variación de lo humano que deshace sus límites y lo proyecta hacia un más allá de lo humano al volverlo materia intensiva y expresiva, pues en definitiva *lo animal* es eso: intensidad, y es por eso que el arte mantiene una relación privilegiada con los devenires-animales, porque para todas las artes la expresividad es cuestión de intensidad, que depende de la capacidad para captar las fuerzas inéditas de lo vital (Sauvagnargues, 2006: 163 [la cursiva es mía]).

Por su parte Gabriel Giorgi, en su libro *Formas Comunes*, señala:

El animal es esa variación desde donde se trazan nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación... (La vida) Se ha vuelto más allá de la subjetividad lo que viene a exceder los límites del sujeto individual, a arrancarlo del campo de la experiencia, a dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a tensar violentamente su lenguaje, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción (Giorgi, *Formas comunes*, 2014: 9).

*Lo animal* como un adentro que demarca nuevos horizontes de lo corporal, de lo propio y del bios. *Lo animal* en lugar de funcionar como límite exterior del

orden social y del universo de lo humano, se convierte en el índice de una interioridad: se volverá íntimo, doméstico, emergerá desde los confines de lo propio y de la propiedad, entrando en la cultura y en las artes como artefacto que desestabiliza la “máquina antropológica”, como falla que evidencia los métodos del poder por diferenciar los cuerpos entre los que se dejan vivir y los que se dejan morir. Esos cuerpos abandonados a la muerte que ilumina *lo animal*, no solo son los animales, sino todos estos cuerpos no reconocidos, entendidos como meros residuos sin lugar en el orden económico o social, entendidos como cuerpos superfluos; los cuerpos enfermos, los homosexuales, los extranjeros, las mujeres, esquizoides, etc.

En definitiva *lo animal* funciona como ese artefacto que evidencia y a su vez desestabiliza las políticas del bios y por consecuencia, excede las normas que controlan y sujetan los cuerpos, haciendo operar en la vida humana una zona de indeterminación, incontrolable e incontrolada, que, según Foucault, Deleuze y Agamben, da lugar a una serie de variaciones y anomalías que suspenden el orden de distribución de los cuerpos previstos por la biopolítica para dar paso a la emergencia del defecto, del error, de lo monstruoso y, en definitiva, de *lo animal*. Lo que abre la vida a devenires no humanos, inatribuibles e inasignables, “indefinidos” en el sentido de “no-formados”, modos animales de lo humano que actúan políticamente al desestabilizar la oposición entre hombre y animal y al revelar la presencia en el hombre de una diferencia fluctuante que en su indefinición revela la singularidad de lo viviente.

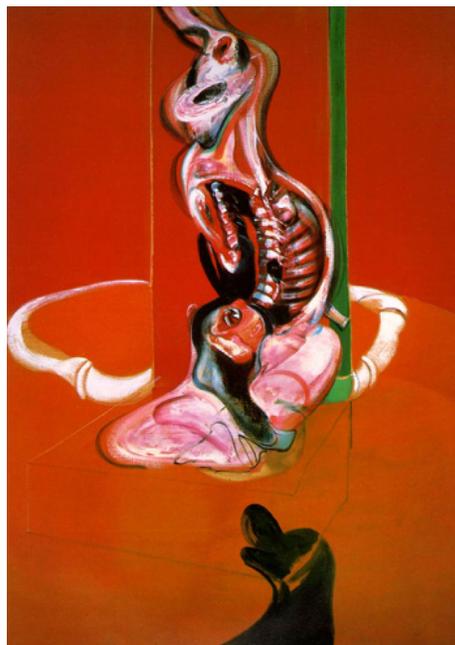


Figura 3. Detalle de Tres estudios para una crucifixión. Bacon, Francis (1962). Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Recuperado de <http://fb-akermariano.blogspot.cl/2012/02/1.html>

Un ejemplo artístico-plástico de trabajar con *lo animal* desde lo anómalo, es el trabajo de Francis Bacon. Bacon (1909-1992), fue un pintor británico caracterizado por el empleo de la deformación pictórica y la gran ambigüedad en el plano intencional, con una personalidad emblemática y perturbadora del periodo posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial. Bacon señala sobre su obra: “quisiera que mis pinturas se vieran como si un ser humano hubiera pasado por ellas, como un caracol, dejando un rastro de la presencia humana y un trazo de eventos pasados, como el caracol que deja su baba”<sup>2</sup>. Lo interesante de esta cita y de la obra de Bacon es ese similar lo humano con el animal –el caracol–.

En su obra (ver Figura 3), Bacon trabaja con *lo animal* no desde una representación del animal mismo sino como desfiguración y como salida. Aquí el animal deviene una condición de ejercicio real del arte, que recibe la función de explorar los devenires-animales de la cultura, es decir, los límites intensivos de lo humano. Bacon a través de estos rostros deformes y estas carnes cadáveres, hace surgir la cabeza bajo el rostro, haciendo pasar el cuerpo por deformaciones que reencuentran los rasgos animales de la cabeza. Lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de cruce, de indiscernibilidad entre el hombre y el animal, no es nunca combinación de formas, sino más bien el devenir-animal. Este concepto de devenir, desarrollado por Deleuze y Guattari, es precisamente “hacer el movimiento, trazar la línea de fuga, alcanzar un continuo de intensidades que ya no valen sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras, donde todas las formas se deshacen” (Sauvagnargues, 2006: 70).

Bacon no necesariamente utiliza la figura animal, no necesariamente hace pasar al caracol por encima de su obra, sino que entre el polo humano y el polo animal se produce una zona continua de variación que desestabiliza lo impuesto por el poder, que afecta a la materia misma, que hace vibrar composiciones, abriendo los materiales a un uso intensivo del arte pictórico. *Lo animal* entonces es esa variación de lo humano que deshace sus límites y lo proyecta hacia un más allá de lo humano al volverlo materia intensiva y expresiva, donde encuentra su lugar de inscripción en las artes, que “inscribe lo inexpressado en el acto mismo de la expresión” (Giorgi & Rodríguez, Ensayos sobre biopolítica, 2007: 26).

Resulta interesante también rescatar el interés que tuvo Artaud por el trabajo de Bacon, por su trabajo con las *sombras*, por lograr hacer emerger un espíritu oculto e intenso con el objetivo de desgarrar al receptor. Artaud señala con respecto a la obra de Bacon:

Hay algo de espantosamente energético y perturbador en la manera con que el pintor representa ese fuego (...). Lo que desestabiliza el resto de la pintu-

ra, el resto de la composición. Impresión de desastre, pero armoniosa que logra afectar directamente, de manera física (...). Lo que se muestra en éstas pinturas; sus elementos compositivos, los signos poéticos, al igual como sucede en el teatro, son ideas metafísicas, o sea, que tienen grandeza poética y eficacia material, y su profundidad material no puede separarse de la armonía formal y exterior del cuadro. Hay en el cuadro, además de una idea de Devenir, planos y elementos que introducen en el espíritu exactamente como podría hacerlo una música. Parece la exteriorización del espíritu mismo de la naturaleza; Fatalidad (Artaud, 1978: 39).

## Conclusiones

Entonces, *lo animal* debe ser entendido como todo aquello que excede a la norma, como todo aquello que viene a desestabilizar lo impuesto, como todo lo anómalo y oculto que excede las normas, logrando así suspender el orden para hacer emerger el defecto, el error y la falla tanto en aquellas instituciones de poder que controlan a los cuerpos como en las relaciones humanas – no humanas.

A partir de esto surgen cuestionantes que cruzarán toda la investigación: ¿cómo deshacer, cómo resistir a ese poder que sujeta lo vivo a mecanismos violentamente normalizadores, que los codifica bajo el signo del capital y la productividad? ¿cómo pensar prácticas que nos permitan imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y nuevos modos alternativos de relación con lo vivo?, y en definitiva ¿cómo trabajar, cómo hacer emerger *lo animal* en las artes escénicas? Las respuestas, o los intentos de respuestas se rastrearán en el arte dramático y vivo, en la exploración de la poética tanto de Artaud como de Romeo Castellucci. Es en éstas poéticas desde donde se buscará el exceso de vida, ese exceso que nos constituye como “humanos” socialmente legibles y políticamente reconocibles, donde se pone en suspenso las distribuciones jerárquicas y las distinciones normativas que el biopoder produce sobre la variación infinita de lo viviente, donde la vida emerge como umbral de extrañeza y anomalía respecto de los modos normativos de lo individual y de lo humano, lo que permite pensar en una rearticulación radical de esa tradición. Es el momento –desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy– en el que *lo animal* se reapropia de su potencia y articula nuevos modos creativos, en los límites de lo “humano”.

<sup>2</sup> Iván Augusto Briceño Linares, Radios Santa Fe, 1070 A.M., Bogotá, 13 de nov. de 2013.



# CAPÍTULO II:

## La poética artaudiana: antecedentes para comprender lo escénico en Romeo Castellucci

El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, sus sentidos utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. (Artaud, 1978: 104)

### Introducción

En este capítulo se llevará a cabo un recorrido desde la crisis del teatro dramático de finales del siglo XIX, pasando por las vanguardias europeas con énfasis en el trabajo de Antonin Artaud, entrecruzando filosofía y estudios sobre artes escénicas, para luego dar paso al teatro posdramático del siglo XX y XXI, que es lo que nos interesa. Se trata entonces, de reconocer en la poética de Artaud no solo los rasgos que reflejan la crisis del teatro dramático –que pone además, en cuestionamiento el poder y el saber de la época–, sino que también la búsqueda de esa poética animal artaudiana.

En primer lugar, se tratará la crisis del teatro dramático a modo de entender bajo qué contexto histórico-artístico Artaud redacta *El teatro y su doble*, haciendo hincapié en los signos teatrales que se ponen en crisis. Se presentará un panorama acotado, desde donde se seleccionará y relacionará algunos discursos que nos permitan definir y entender –en una segunda parte– lo cruel en la poética de Artaud. Crueldad que como veremos, está ligada a *lo animal* entendido como anómalo. Tras este apartado se llevará a cabo un análisis general de los signos de la obra de Artaud desde una perspectiva biopolítica, logrando entender *lo animal* en la poética artaudiana.

Este capítulo (II) pretende explorar una escena que posibilita un discurso biopolítico contemporáneo, centrado en la reivindicación de *lo animal* entendido como anómalo, captando así la búsqueda de un nuevo espacio discursivo y creativo que niegue los discursos *mayores*<sup>3</sup> y los canones establecidos desde el poder político y, también, artístico.

### 2. 1. Crisis del teatro dramático

Para una comprensión adecuada de la poética de Artaud y de las manifestaciones teatrales más recientes, es necesario destacar las circunstancias y considerar las implicaciones del teatro dramático –a grandes rasgos–, solo en función de ser entendida como antecedente del teatro posdramático.

Desde Cézanne en la pintura y desde la poesía francesa moderna en la literatura, se comenzó a observar en la artes una tendencia por la autonomización del signifiante, cuya presencia deviene un aspecto preponderante en la práctica estética, funcionando así como un antecedente crucial para comprender los fenómenos artísticos y teatrales del siglo XX y posteriores. Los cambios y exigencias histórico-culturales de la época y el nacimiento y masivo desarrollo del cine, lograron que numerosos creadores defendieran desde principios de este siglo la autonomía de sus creaciones, dando lugar a diversas e interesantes líneas de producción y experimentación tanto en la época de las vanguardias como durante la segunda postguerra mundial. Este camino hacia la autonomía logró que desde la pintura se acentuara la exigencia de percepción para poner de manifiesto lo inexpresable de las imágenes. La poesía, por su parte, exige un lector que busque y siga por sí mismo el rol de los signos lingüísticos; la caligrafía, el orden compositivo de las palabras, el sonido del lenguaje, su realidad material sonora y su ritmo deberán ser percibidos al mismo tiempo y con la misma importancia que el significado. Un ejemplo cercano de poesía creada a partir del descontento ante las limitaciones e imposiciones de las formas de expresión tradicionales es César Vallejos, escritor peruano, considerado uno de los mayores innovadores de la poesía del siglo XX en su país. Su poema II de *Trilce* es quizás uno de los más adecuados para mostrar su técnica de quiebre con lo normado:

Tiempo Tiempo.  
Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
Tiempotiempotiempotiempo.  
Era Era.  
Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
Eraeraeraera.  
Mañana Mañana.

<sup>3</sup> Deleuze y Guattari en su trabajo titulado *Kafka: por una literatura menor* (1990) toman las obras de Kafka para acuñar la dicotomía menor/mayor, para poder trabajar así sobre las dinámicas intrínsecas de la contemporaneidad: lo mayor hace referencia a lo impuesto y prestablecido (“el poder”), mientras que lo menor al devenir, a “la potencialidad”.

El reposo caliente aún de ser.  
Piensa el presente guárdame para  
Mañanamañanamañanamañana  
Nombre Nombre.  
¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
Nombrenombrenombrenombre.

Si bien Vallejos no renuncia por completo al idioma, sí se da las libertades para hacer con él lo que se le dé la gana. Es difícil poder llegar a una conclusión sobre lo que significa éste poema porque Vallejos no lo cree necesario, lo que le interesa es privar al lector de conexiones entre frases y palabras, como si su objetivo fuera irritar al lector que, acostumbrado a metáforas y alegorías, pretende interpretar. Susan Sontag señala que “el moderno estilo de interpretación excava, y en la medida que excava, destruye; escarba hasta ‘más allá del texto’” (Sontag, 1984: 19). Vallejos cuestiona de forma tajante sus lenguas naturales y literarias: el léxico, la sintaxis, la ortografía, la distribución tipográfica, la imagen y hasta el género poético como tal. El poeta logra romper con el proceso habitual de interpretación poética, produciendo en el lector confusión y desamparo.

Por su parte el teatro, al estar compuesto de elementos heterogéneos, siempre ha sido más compleja su historia. La pintura y la literatura, compuestos por elementos más específicos, buscaron a lo largo del siglo XX alcanzar la forma pura, pero el teatro presupone una construcción externa que presenta una metódica deformación de la psicología y de la acción, abandonando así la idea del teatro como mimesis de la realidad.

El siglo XX funciona como una corroboración al hecho de que la pieza –de cualquier formato artístico– debe seguir la ley de su composición interna. Las vanguardias llevarán esto al extremo; la de-focalización e igualación de las partes, el abandono del tiempo teleológico lineal, el dominio de una atmósfera sobre las formas de progresión dramáticas y narrativas, la búsqueda del acontecimiento teatral casi político y la activación del público mediante su provocación. Sin competir con el realismo cinematográfico, artistas como Appia, Gual, Behrens, Jacques-Delcroze y Craig se encaminan hacia lo que Fuchs llama la “reteatralización del teatro”, quien en contra del teatro aristotélico buscan “una reivindicación de la autonomía de lo escénico frente a lo literario” (Lehmann, 2013: 14), liberándose así del concepto de *arte del drama* para ser definido como *arte del teatro*, considerado como un arte en sí mismo, más que la mera representación de un texto literario.

Bertolt Brecht acuñó la expresión *teatro dramático* para designar la tradición a la que debía poder fin, esa

tradicción teatral europea de la modernidad. Por su parte, Peter Szondi (1994) en su *Teoría del Drama moderno*, trata la crisis de la poética aristotélica, basada en el diálogo, y señala la necesidad de una nueva “épica” social e histórica. Según Szondi, el drama moderno nace en el Renacimiento y a finales del siglo XIX sufre una crisis a causa de la introducción de la forma épica y narrativa. Es por esta razón que Lehmann reconoce que “el teatro es entendido tácitamente como *teatro del drama*” (Lehmann, 2013: 36); un teatro entendido como una máquina ilusionista. El teatro dramático termina cuando, entre otros elementos, el texto deja de ser el principio regulador y se convierte en un signo dentro del arte del teatro. El teatro deja de tratar al texto como su soberano sino más bien como un elemento más de todos los signos que utiliza: como material de configuración escénica, entendido ahora como *texto escénico* (no dramático), en el cual desaparecen los principios de narración y fábula, alcanzando así una autonomía del lenguaje. Lehman formula la hipótesis de que esta interpretación del teatro como un lenguaje autónomo, evidencia un cambio de visión sobre el ser humano, donde señala:

...en lugar de echar de menos una imagen predefinida del ser humano, deberíamos preguntarnos qué nuevas posibilidades de pensamiento y de presentación proponen para el sujeto individual (Lehmann, 2013: 31).

## 2.2 *Lo animal en la poética de Artaud*

Por su parte el dramaturgo y director escénico Antonin Artaud, durante las décadas de los 20-30', tuvo una línea de producción y experimentación desde donde afirmó que “el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir; o simplemente para vivir; todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo” (Artaud, 1978: 120), redefiniendo así el concepto mismo de drama que ya no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles en su *Poética*<sup>4</sup>. Estos numerosos creadores del siglo XX, desde Gordon Craig a Artaud, concibieron lo dramático como un conflicto y una búsqueda que ningún texto puede por sí solo contener, situando al drama en “la perturbación recíproca entre texto y escena” (Lehmann, 2013: 20).

Gordon Craig defendía –ya en 1905– la idea de un arte escénico auto suficiente y autónomo, donde la creación no necesitase de la figura del dramaturgo escritor, formulando así la posibilidad de un nuevo teatro no dramático sino cinético, basado en el movi-

<sup>4</sup> La poética aristotélica es la propuesta de un nuevo género, resultante de la separación definitiva de “logos”, del diálogo dramático y “mimesis”, en detrimento del espectáculo escénico. Aristóteles realiza una reconstrucción artificial e intencionada del nacimiento de la tragedia, eliminando por completo el elemento ritual, festivo y orgiástico, arrancando la tragedia de la improvisación y de la lírica, anclándola y condenándola –junto a lo escénico– a lo poético, a la palabra.

miento de volúmenes escenográfico, la iluminación y la música, pues a su juicio las palabras habían perdido en sí gran parte de su significado. Por su parte, George Fuchs, director del Teatro de Artistas de Munich (1909), recurrió a una puesta en escena concebida en contra de la literatura y donde el movimiento y la música debían anteponerse a las palabras.

El drama del siglo XIX –ese intento por representar la realidad humana mediante el lenguaje, mediante la forma del diálogo escénico– deja de cobrar sentido tanto para Artaud como para el resto de los creadores vanguardista del siglo XX, quienes se caracterizaron principalmente por la búsqueda, la experimentación y la creación desde los límites. Por tanto, Artaud se resiste a la fijación sobre el lenguaje del ámbito teatral y expone un deseo de redefinición del teatro. El objetivo ahora, será analizar ciertos signos de la poética artaudiana que nos ayude a entender que la ausencia de la palabra racional deja entonces el terreno libre a una escena dominada por *lo animal*, en pos de afectar directamente al organismo del espectador, de hacer surgir un teatro “...donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por un teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Lehmann, 2013: 92).

*El teatro y su doble* nos muestra su naturaleza no metodológica ni sistemática, lo que ha hecho difícil su aplicación a cabalidad en el teatro. *El teatro de la crueldad* propuesto por Artaud no se postula como un modelo real de escenificación. Como señala el crítico argentino Jorge Dubatti; “la no codificación cerrada de esta poética explícita está cerca del programa de investigación/experimentación y lejos de la preceptiva” (Acevedo, 2012: 99). Esta carencia de codificación permite la diversidad de lecturas, usos, adaptaciones y variaciones interpretativas con respecto a las teorías dramáticas propuestas por el artista francés. Es esto mismo lo que, a nuestro parecer, enriquece el trabajo de Artaud, verifica su versatilidad y permite lecturas y propuestas que aún, en pleno siglo XXI, hacen sentido. Dubatti comenta al respecto, que la poética de *El teatro y su doble*, “es lo suficientemente abierta como para propiciar interpretaciones y apropiaciones diferentes” (Acevedo, 2012: 99). Grandes artistas del siglo XX, como Peter Brook, Jerzy Grotowski, el Living Theatre, Tadeusz Kantor, John Cage, Romeo Castellucci, entre otros, han tomado en más o menos medida los postulados de Artaud, demostrando así la versatilidad en su comprensión.

Lo que pretendemos demostrar con el análisis de ciertos signos de la poética artaudiana formulados principalmente en *El teatro y su doble*, es que esa versatilidad –considerada a nuestro parecer enriquecedora y de amplia aplicación y reformulación– radica en el impulso animal de su obra. Para evidenciar la exis-

tencia de *lo animal* en la poética de Artaud, analizaremos cuatro puntos: el primer signo será la concepción artaudiana del lenguaje, segundo la destrucción como capacidad (re)creadora, seguido se analizará el pensamiento esquizoide como clave creadora artaudiana. Y por último hemos dejado, a nuestro parecer, el punto más importante en cuanto a *lo animal* refiere; la construcción corporal.

Nos parece pertinente señalar que ésta división de la poética artaudiana en cuatro subcapítulos se escapa y se contradice con el propio pensamiento del poeta, pero que en términos de la investigación funciona como una manera metódica de entenderlo, aunque, como se logrará apreciar, los subcapítulos no son temáticas aisladas, sino que dependen y complementan las unas con las otras, actuando en conjunto, tal y como señala Artaud: “Todos los elementos, los signos que componen el lenguaje teatral, su poesía, cada uno tiene su propia fuerza, influencia y sugestión, que no actúa independientemente, sino que en conjunto con el resto de los signos, creando más y nuevas fuerzas” (Artaud, 1978: 19).

## 2.2.1 Lenguaje artaudiano

Artaud se manifiesta directamente en contra del texto y la dramaturgia aristotélica consideradas bases del teatro de occidente. Este teórico francés reconoce en este teatro su vínculo con sistemas de pensamientos que nada tienen que ver con las fuerzas vitales, totalmente ajenas a la vida. A grandes rasgos, la máxima preocupación de Artaud reside en la posibilidad de desvincular la escena teatral de la racionalidad, del texto, de la literatura y de cualquier otro medio fijo. Este será el punto de inicio para comprender la poética de Artaud y cómo *lo animal* funciona en él como alternativa y contestación al teatro racional y burgués de la época.

El dramaturgo francés, al negar el lenguaje teatral basado en el texto, propone una nueva concepción de lenguaje que pueda “permitir que nuestras represiones cobren vida” (Artaud, 1978: 11), afirmando que:

La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmando que este lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos, (...) y que ese lenguaje físico y concreto de la escena no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (Artaud, 1978: 42).

Desde el Renacimiento, en la cultura occidental, el teatro ha sido identificado mayoritariamente como

descriptivo y narrativo, de historias psicológicas a las que se opone y enfrenta el Teatro de la Crueldad propuesto por Artaud. Este teatro se basa en la utilización de un lenguaje físico, concreto, material y sólido que no se reduzca a pura palabra, sino que se oriente a los sentidos. Artaud propone la búsqueda de un lenguaje activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras, que cuestione las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado.

Como señala el investigador español Jorge Fernández Gonzalo, la obra artaudiana nos ha entregado otra manera de entender el lenguaje. Artaud, contrario a la supremacía del texto y la palabra en el teatro, “nos invita al grito, a la descarga energética del gesto, a lo indiferenciado, lo no-derivable de un cuerpo hecho todo él palabra” (Gonzalo, 2011: 2). El lenguaje de Artaud es un gesto que ocurre aquí y ahora, sin condiciones, sin categorías ni jerarquías, formado por códigos no estables, de infinitas asociaciones en constante reelaboración. En su lenguaje todo es cuerpo y el cuerpo *habla*; hablan las manos, los dispositivos, los elementos, el grito, los flujos, todo. Este lenguaje está operando sobre las rupturas y los límites, pulsiones no codificadas “a través de una voz tallada en las profundidades del cuerpo” (Deleuze, 2005: 115). Como señala Deleuze junto a Guattari, Artaud insistirá en la necesidad de nuevos modelos de expresión y perspectiva de análisis, decodificaciones y disoluciones del lenguaje<sup>5</sup>.

Jorge Fernández describe al lenguaje artaudiano como materia en desgarrar, donde los significantes han perdido el sentido, esto es, lo no corporal que las define, para constituirse sólo como actividades, acciones, órganos del propio cuerpo, señalando:

Con ello Artaud ataca directamente a una de las instituciones más fuertemente arraigadas en la tradición occidental: la una imagen-cuerpo, una estructura, un objeto acotado y perfectamente delimitado por ese enfrentamiento del lingüista entre un lenguaje y otro, por un lenguaje que se mira a sí mismo y que se ve obligado a reducirse, automutualarse (Gonzalo, 2011: 10).

El teatro para Artaud es intensidad y para poder acceder a esa intensidad es necesario recurrir a las anomalías; a las fluctuaciones de fuerzas, intensidades, seduciendo, captando, provocando, desgarrando, sacando del reposo a los órganos vitales que la cultura occidental a dejado inmóviles. Es la palabra, el lenguaje que nombra, lo que impide que el teatro logre conectarse con ese ser viviente y violento. Es necesario entonces “destruir el lenguaje para alcanzar la vida” (Artaud, 1978: 15), emplear un lenguaje no-constituido, infor-

me, ligado aún a las fuerzas libidinales en estado puro, al cuerpo y a sus signos no cauterizados por la razón. El lenguaje de Artaud proviene de un lenguaje esquivo, de un contralenguaje, de un desgarrar interior, de una ruptura que no alcanza aún a las lenguas formadas. Es por ello que Artaud se resguarda en las figuras del totemismo como mecanismos para la comunicación, señalando que “toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar” (Artaud, 1978: 13).

Para Artaud el lenguaje se corresponde con un modelo altamente politizado, que insiste en un lenguaje homogéneo, centralizado y estandarizado por complejas reglas de poder. Esto es a lo que se revela Artaud, volviéndolo inestable para ser efectivo, ya no se nombra el mundo, no se transcribe mediante el lenguaje un simulacro de la realidad, sino que se actúa, se desgarrar, se confunden los cuerpos. En definitiva, el lenguaje artaudiano es un acto que se insinúa en el cuerpo como un mecanismo más, donde lo animal funciona como lo puesto en límite de ese cuerpo, que no acepta restricciones ni paredes divisorias entre arte y cultura, ni de géneros, ni de soportes, ni de sustancias, “esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (Artaud, 1978: 15).

## 2.2.2 La destrucción como acto (re)creativo

Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro.  
(Artaud, 1978: 15)

El teatro occidental como ya habíamos señalado anteriormente, solo reconoce el lenguaje gramatical en el que las palabras insisten en la representación y en la *mimesis*. Artaud en contra de este teatro de texto señala:

...quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo (Artaud, 1978: 126).

La puesta en escena del lenguaje artaudiano conlleva la destrucción del lenguaje, poniendo en movimiento aquello que se ha arraigado: las palabras, entendidas como representación de conflictos sociales o psicoló-

<sup>5</sup> Deleuze señala que en Artaud existe una perspectiva análisis sobre cuerpos entendidos como resultado de una máquina antropológica, como resultado de políticas de construcción de cuerpos. Deleuze, Gilles, Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia, Cactus, Buenos Aires, 2005.

gicos dentro de ese teatro dramático occidental. Esta insistencia artaudiana significa distanciarse de esa obsesión por la palabra clara, aquella que expresa todo con un único sentido. Pero estas palabras ya no bastan para decirlo todo, han perdido su sentido, que por su carácter fijo y definido detienen y paralizan el pensamiento, teniendo como efecto, tal como afirma el dramaturgo; “el desencantamiento de las palabras” (Artaud, 1978: 119).

Como señala Virginia E. Zuleta<sup>6</sup>, Artaud hace de la experiencia poética la (re)creación del teatro; la práctica de sus poemas implica todo el cuerpo, un lenguaje hecho cuerpo, afectivo e intensivo. Artaud desarrolla un lenguaje de los gestos, de las actitudes, en el que las palabras se relacionan con los movimientos físicos que las han originado, desplazando el lenguaje de aspecto lógico-discursivo, para dar lugar a su lenguaje físico y afectivo. De esta manera las palabras se perciben por su sonido y ya no por lo que gramaticalmente expresan, son consideradas como movimientos directos, simples y comunes. En este sentido Artaud, tomando como base el teatro oriental Balinés, sostiene:

El teatro oriental ha sabido preservar un cierto valor expansivo de las palabras, pues en la palabra el sentido claro no lo es todo; hay también una música de la palabra, que habla directamente al inconsciente. Y así es como en el teatro oriental no hay un lenguaje hablado sino un lenguaje de gestos, actitudes, signos, que, desde el punto de vista del pensamiento en acción, tiene tanto valor expansivo y revelador como el otro (Artaud, 1978: 135).

Artaud afecta las palabras y sus variaciones desequilibrando así el sistema entero de la lengua: “si el sistema se presenta en desequilibrio perpetuo, en bifurcación, en unos términos en los que cada uno recorre a su vez una zona de variación continua, entonces la propia lengua se pone a vibrar, a balbucir” (Deleuze, Crítica y clínica, 2009: 152). De esta manera Artaud, como señala Deleuze, hace “utilización menor de la lengua”, es decir, si bien Artaud escribe en francés; su lengua materna, este se encuentra como un “...extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla en su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacer gritar, hacer balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma” (Deleuze, Crítica y clínica, 2009: 153).

La literatura y la palabra entendida en el sentido artaudiano, nos sirve como ejemplo de su acto destructivo, acto con el que pretende devolverle el movimiento, la plasticidad y el carácter activo a las palabras y el lenguaje. Nietzsche en su libro *El ocaso de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos* (1889), de-

sarrolla la teoría del martillo incitada por la formulación condensada de que toda destrucción conlleva una creación. El recorrido que hemos realizado por la destrucción del lenguaje desemboca en su misma (re)creación. En este sentido Artaud hace del teatro una fuga constante que huye de su lengua materna. El teatro “no está en nada, pero se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuegos, gritos” (Artaud, 1978: 12). El teatro *no está en nada* porque no representa, no imita. Esto es a lo que se enfrenta Artaud, esto es lo que destruye, a lo cual antepone la formulación (re)creativa de su Teatro de la Crueldad.

El Teatro de la Crueldad (re)presenta en su mismo nombre la destrucción misma de la palabra como se nos ha impuesto, ya que crueldad funciona en un sentido amplio que no refiere exclusivamente al sadismo, ni a la sangre, sino *cruel* en el sentido de afectación al organismo, reivindicando así el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje. Artaud señala: “Uso la palabra crueldad en el sentido de vida, rigor cósmico y necesidad implacable; en el sentido gnóstico de turbulencia de vida que devora la oscuridad; en el sentido de dolor fuera de cuya necesidad ineluctable la vida no consigue mantenerse” (Artaud, 1978: 94). Por su parte Deleuze señala: “El sistema de la crueldad enuncia las relaciones finitas con el cuerpo existentes con unas fuerzas que le afectan” (Deleuze, Crítica y clínica, 2009: 179). En este sentido para Artaud, el Teatro de la Crueldad y con ello el acto de creación artística, implica quitarle al gesto su poder de resonancia en el organismo como cuerpo organizado, es la posibilidad de afectar directamente al organismo, haciendo emerger de éste lo oculto, *lo animal*, como opción para crear un cuerpo vital y vivo, ligado directamente con su animalidad.

### 2.2.3 Pensamiento esquizoide

¡como el mísero Van Gogh, no somos todos, acaso, suicidados por la sociedad!  
(Antonin Artaud, 1946: 25)

En mayo de 1964 Artaud es dado de alta del psiquiátrico de Rodez, pero solo le quedarían dos años de vida, años especialmente fecundos, en los cuales escribió *Artaud el momo*, *La cultura indiana* y *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. En este último ensayo, dedicado al pintor Van Gogh como un reconocimiento a su trabajo y a su mentalidad de genio, Artaud denuncia a la psiquiatría y elabora una alternativa de la locura.

<sup>6</sup> Filósofa española orientada hacia el pensamiento de Gilles Deleuze relacionado al plano artístico. Autora del texto *Escribir con Artaud: aproximaciones deleuzianas*, presentado en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, mayo 2012, La Plata.



Figura 4. Trigal con cuervos. Van Gogh (1890). Recuperado de <http://leitersblues.com/el-campo-de-trigo-vincent-van-gogh>

*Trigal con cuervos*<sup>7</sup>, es una de las obras que apasionó de sobre manera al teórico francés pues reconoce en ella una naturaleza inerte que parecía movida por convulsiones, señalando que los paisajes pintados por el artista exponen a la vista su carne hostil y el rencor de sus entrañas reventadas. Estos cuervos pintados, le confirman a Artaud la cualidad artística de Van Gogh, reconociendo en él esa capacidad de cosechar la naturaleza, de hacerla sudar;

porque desparramó en sus telas, en haces, en impresionantes brazadas de color, la secular pulverización de elementos; la espantosa presión básica de los apóstrofes, estrías, vírgulas, barras que nadie, después de él, podrá discutir que formen parte de la apariencia normal de las cosas. (...) Pero allí se encuentra el sufrimiento fatal. Es el brillo húmedo de una brizna de hierba, del tallo en un recorte de trigo que está allí listo para la extradicción. Y del que un día la naturaleza rendirá cuentas. Y también la sociedad rendirá cuentas de su muerte prematura (Antonin Artaud, 1946: 20).

Artaud reconoce en esta pintura la grandeza del artista, su cualidad de único que logró exceder la pintura, que logró llegar al lugar donde el espíritu predomina frente al cuerpo y la carne; el acto inerte de representar la naturaleza para lograr, como un cuervo, extender las alas y salir de allí. Esta capacidad artística y mental de Van Gogh, permite reconocer su genialidad negando la locura que los psiquiatras le reconocían:

...no estaba loco, pero sus telas conformaban mezclas incendiarias, bombas atómicas, cuyo punto de vista, en comparación con el de todas las pinturas que causaban furor en la época, hubiera podido alterar gravemente el conformismo larval de la burguesía del Segundo Imperio... (Antonin Artaud, 1946: 4).

Por este motivo –además por la experiencia personal de haber estado internado por años en diversos psiquiátricos– Artaud reconoce que en “los asilos de la

sociedad”<sup>8</sup> se amordaza a todos aquellos de los que se quiere deshacer. Todo ser que escapa de la ley es considerado un hombre al que la sociedad no quiere escuchar, encerrándolo para evitar que manifieste verdades intolerables. Esto es lo que hicieron con Van Gogh quien, según Artaud, no murió a consecuencia de un estado delirante, sino por haber encarnado en sus obras el espíritu injusto de la humanidad.

Artaud encuentra en la obra y vida de Van Gogh un pensamiento que se hace carne, que lucha por abandonar el fantasma del sentido o los hábitos vaporosos de la significación. Encuentra ese sufrimiento materializado, que no recurre a los pensamientos para crear, para canalizar el sufrimiento de su cuerpo. Artaud recurre a la lucha de que el pensamiento alienado y encarcelado por la institución psiquiátrica debe escapar, y en la medida de su escape hacerse cuerpo, en la pérdida del pensamiento. Un joven Artaud, muy distinto al que podemos apreciar en *Van Gogh*... se lamentaba de no poder retener formas que se le escapaban:

Sufro de una espantosa enfermedad del espíritu. Mi pensamiento me abandona en todos los grados. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en la palabra. Palabras, formas de la frase, direcciones interiores del pensamiento, reacciones simples del espíritu, estoy constantemente en la persecución de mi ser intelectual. Así, por ello, cuando puedo asir una forma, por imperfecta que sea, la fijo por temor a perder todo pensamiento. Sé que soy un ser indigno: esto me hace sufrir, pero acepto el hecho por temor a no morir enteramente (Gonzalo, 2011: 9).

El pensamiento artaudiano se puede identificar con la palabra dolor, dolor que reconoce en esa ruptura identitaria, en la desgarradura del sujeto, mostrándose –como arma de lucha– con un cuerpo vociferante y múltiple, que quiere romper con las barreras de la conciencia y acabar así de una vez por todas con la dualidad cartesiana del yo pienso – luego existo; donde un yo pensante es el que asegura un yo existente. El pensamiento artaudiano, esquizoide y creativo, propone una desvinculación de las fuerzas que delimitan el Yo y la identidad, una dura pelea contra la construcción de la subjetividad.

El pensamiento esquizoide<sup>9</sup> de Artaud propone una fragmentación del sujeto y, del mismo modo, una tácita lucha contra las estructuras y dispositivos que canalizan la subjetividad y que aglutinan las fuerzas constitutivas del deseo individual. Esta lucha contra las disciplinas y las instituciones, lo hizo sufrir fuertes

<sup>7</sup> También llamado *Campo de trigo con cuervos* o *Trigal bajo la tormenta*. Comúnmente se afirma, al igual que Artaud, que ésta fue la última pintura de Van Gogh, aunque de esto no existe certeza histórica.

<sup>8</sup> Nombre que le asigna Artaud a los psiquiátricos.

<sup>9</sup> Deleuze junto a Guattari, desarrollan el concepto de pensamiento esquizoide en su texto *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (1985), señalando que el individuo esquizo surge a partir de un deseo revolucionario, por una producción represiva por parte de la máquina social. El esquizo se mantiene así en el límite, emprende la línea de fuga de todo territorio codificado. Deleuze considera a la literatura de Artaud como literatura esquizo, por no tener límites, considerada como puro deseo, cuestionando así el orden establecido. Esto es lo que le interesa tanto a Artaud como a Deleuze; aquel esquizo revolucionario por contraposición al significante despótico.

dolores y padecer de que lo enjuiciaran de demente, de loco y que aún hoy en día se le defina primeramente como esquizofrénico que como artista. Pero el hecho de que la psiquiatría haya “suicidado” a Van Gogh, y a que a Artaud se le haya apartado de la sociedad, logró que en él emergiera, desde ese espacio oscuro y oculto, desde el reverso del pensamiento, el acto mismo de creación.

(...)  
 pero hay una cosa  
 que sí significa algo,  
 una sola cosa que debe tener significado  
 y que percibo  
 porque quiere SALIR:  
 el estado  
 de mi dolor  
 de cuerpo,  
 el estado  
 amenazante  
 incansable  
 de mi cuerpo;  
 aunque me acosen con interrogantes,  
 y yo no admita ningún interrogante,  
 hay un límite  
 en el que me veo obligado  
 a decir no,  
 NO  
 a la negación;  
 y llego a este límite  
 cuando me abruma,  
 me agobian,  
 me juzgan  
 (...)  
 entonces descubrí lo obsceno  
 y me tiré un pedo  
 despótico  
 de gula  
 y en rebeldía  
 por mi ahogo.  
 Porque atormentaban  
 hasta mi cuerpo  
 hasta el cuerpo  
 y en ese instante  
 hice explotar todo  
 porque nadie manosea  
 a mi cuerpo.  
 (Antonin Artaud P. t., 2002)

Artaud fue un desenmascarador de las potencias que ahogan el espíritu, que abajan las pasiones innatas para construir, modelar y reconfigurar sujetos sometidos a ese “juicio de Dios”. El poeta francés hace del desvío un recurso artístico a través del cual logra alzarse contra los poderes opresores que doblegan su voluntad. La poética artaudiana es por sobre todo transgresora, en su nivel de perversidad y en su capacidad para dejar pasar flujos deseantes (por el cuerpo, siempre por el cuerpo) que rompen con la lógica binaria.

Esta imposibilidad de reproducir, de representar el acontecer, es lo que estaría funcionando en el Teatro de la Crueldad, que remite a su (no) pensamiento, a lo que la vida tiene de irrepresentable, constituye lo no-recuperable de las cosas, su transfondo no regularizado. Un pensamiento en que la *crueldad* está operando como liberación de flujos, como vaciamiento de formas. Artaud señala: “si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo, es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras” (Artaud, 1978: 35).

Por último, y para dar paso a lo corporal en la poética de Artaud –tema que recorre todo su trabajo–, Deleuze (2005), quien toma algunos aspectos de la poética de Artaud para trazar una comparativa entre el comportamiento esquizoide y la producción capitalista, encuentra en el pensamiento artaudiano la energía pura del pensamiento, su expresión trascendental en la ruptura misma del pensamiento, abogando por la disolución de las formas, el vaciamiento de toda figura, para encontrar, en esa falta, una nueva concepción de la corporalidad ligada a la animalidad, a todo aquello que se escapa de la norma, a todo aquello que se encuentra oculto en nuestros cuerpos y a todo aquello que por ser considerado anómalo se pretende reprimir y condenar.

## 2.2.4 El cuerpo

El tema de la corporalidad en Artaud fue dejado al final no de manera arbitraria, sino porque creemos que es el punto más importante de la poética de este autor, la cual está cruzada por el tema del cuerpo, y además por la relación que podemos hacer de éste cuerpo con el cuerpo postulado por la biopolítica (la cual también formula que las instituciones de poder y sus políticas pasan por un control sobre los cuerpos). Sabemos que Artaud estuvo, a lo largo de su vida, internado en varios centros psiquiátricos, denunciando desde su biografía un sistema de control social sobre su propio cuerpo. Es por esto que el tema de la corporalidad artaudiana, la cual sirvió a Deleuze como reflexión para sus propuestas filosóficas, puede ser analizada desde varios puntos; en primer lugar, y haciendo conexión con el pensamiento esquizoide recién abarcado, analizaremos el cuerpo como fuente de control por parte de las instituciones médico-jurídicas. Luego daremos paso al trabajo filosófico desarrollado por Deleuze, quien logra formular su teoría del Cuerpo sin Órganos fundada en la poética desarrollada por Artaud. Por último retomaremos el trabajo del poeta aplicando los conceptos entendidos sobre corporalidad en la concepción material de los signos que conforman el Teatro de la Crueldad.

### El cuerpo sufriente de Artaud

...pero hay una cosa/que sí significa algo,/una sola  
cosa que debe tener significado/y que percibo/  
porque quiere SALIR:/el estado/de mi dolor/  
de cuerpo,/el estado/amenazante/incansable/de mi  
cuerpo;/aunque me acosen con interrogantes,/hay  
un límite/en el que me veo obligado/a decir no,/  
NO/a la negación; y llego este límite/  
cuando me abruma,/me agobian,/  
me juzgan/hasta que se distancia/de mí/  
el alimento/mi alimento/y su leche/  
y, ¿cuál es el efecto?/Me asfixio.  
(Antonin Artaud P. t., 2002: 19)

Desde muy pequeño, Artaud padeció los síntomas de meningitis y neurosífilis, además, sufrió de dolores físicos y ataques de paranoia a lo largo de su vida, lo que lo obliga a internarse periódicamente en “sanatorios” mentales, lugar donde le aplicaron terapia de electroshock, lo cual termina por hundirlo físicamente. La biografía del poeta nos refleja cómo es que el cuerpo puede ser controlado, tanto desde la esfera corporal (el organismo), la significancia y desde la subjetivación de ese cuerpo. Como Artaud nos señala en sus ensayos, son las instituciones de poder representadas principalmente por Dios y el padre quienes organizan y codifican los cuerpos. Como señala Deleuze:

Para Artaud eso es lo insoportable. Su escritura forma parte de las grandes tentativas por hacer pasar los flujos bajo y a través de las mallas de códigos, cualesquiera que estos sean; es la más grande tentativa para descodificar la escritura. Lo que llama la crueldad es un proceso de descodificación. Y cuando escribe “toda escritura es una porquería” quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo. Esa es la operación de Dios (Deleuze, Derrames: entre capitalismo y esquizofrenia, 2005: 93).

Esto fue lo que sucedió con Van Gogh; transformaron su cuerpo en organismo, insistieron en su codificación, en su regulación y normalización hasta su suicidio. A Van Gogh le quitaron la idea de cuerpo, de ser un cuerpo. Artaud, quien compartía esta misma sensación de asfixia, encontró lo obscuro, la rebeldía y la crueldad contenidas en su cuerpo: “y en ese instante/hice explotar todo/porque nadie manosea/a mi cuerpo” (Antonin Artaud P. t., 2002: 20). Si al lenguaje –y con ello a la literatura y la palabra– se le destruye como discurso legitimador o legitimado, la corporalidad también habrá de renunciar a sus fronteras establecidas y a los discursos que la delimitan y componen; la corporalidad artaudiana también deberá explotar.

En contra del discurso médico-jurídico que aísla y

normaliza los cuerpos, Artaud sostiene: “El cuerpo es el cuerpo/está solo/y no tiene necesidad de organismos/el cuerpo nunca es un organismo/los organismos son los enemigos del cuerpo” (Deleuze, Crítica y clínica, 2009: 182). Los organismos refieren a esa organización que constituye las estructuras de poder necesarias para reprimir los órganos del cuerpo y construye organismos según un discurso basado en el poder y el cristianismo. Artaud no vacila en la destrucción de ese organismo y del juicio que lo encierra, declarando que son éstos la causa de que el hombre viva fraccionado. Es por ello que el cuerpo, la corporalidad artaudiana debe pasar por un mecanismo de destrucción de las categorías establecidas para, desde ahí, re-hacer el cuerpo: romper con el organismo y con el cuerpo-unidad, lo que significaría acabar con el significante despótico del falo, con la figura de Dios-padre y con el *juicio de Dios*. En definitiva, como señala en *El teatro y su doble*, el Teatro de la Crueldad debe “reemplazar orgánicamente al hombre” (Artaud, 1978: 105)

Por ello Artaud propone en su teatro hacer emerger una imagen-cuerpo que altere las figuras de organización de organismos. Toda la poética de Artaud pasa por el cuerpo, como si todo tuviera que ver con lo corporal, porque todo tiene corporalidad en su teatro. El cuerpo habla: la mano, los gestos, los flujos, los elementos, objetos, la iluminación, el actor, todos y cada uno fuera de sus límites, haciendo emerger lo oculto y reprimido en ellos. Esta corporalidad corresponde a una experimentación poética que Deleuze vincula a la esquizofrenia, entendida como experiencia de un cuerpo no domesticado por la conciencia social y el criterio institucional. El teatro artaudiano se para en seco ante los discursos normativizadores, y se sitúa en la otredad del sistema, como la locura “tiene una doble razón de ser ante la razón; está, al mismo tiempo, del otro lado y bajo su mirada” (Foucault, 2015: 286).

### Concepción material del signo

Como desarrollamos en líneas anteriores, la poética artaudiana es corporal, considera que todo tiene cuerpo, por ende, que todo es material. El lenguaje artaudiano huye de lo psicológico, de la inmaterialidad del sentido, corporeizando incluso la literatura toda. De este modo pretendemos ejemplificar de manera más práctica a lo que refiere Artaud con re-hacer el cuerpo y sus “posibilidades de expansión [más allá de las palabras], de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad” (Artaud, 1978: 101), donde interviene no solo el cuerpo del actor, sino las entonaciones, las pronunciaciones, el lenguaje auditivo de los sonidos, el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, todas transformadas en signos, para hacer de esos sig-

<sup>10</sup> “Una vez que hayamos cobrado conciencia de este lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles”. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. España, ediciones Edhasa, 1978, 162 pp., p. 102.

nos una especie de alfabeto, de jeroglífico<sup>10</sup>. Como el autor señala: “Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos... [lo que] permitirá crear una especie de apasionada ecuación sobre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos” (Artaud, 1978: 102). Este lenguaje deberá actuar sobre la sensibilidad, que fascine y tienda un lazo a los órganos.

Situar al cuerpo, al cuerpo sin órganos, en el plano material no informado todavía, en el centro de la creación, nos ayuda a considerar al resto de los signos como materias intensas no formadas. Los cuales deben renunciar en su totalidad al fingir. Los signos en la poética de Artaud funcionan como devenires que permiten la descomposición de sus organismos controladores mediante líneas de fuga. Como el actor, no se trata de construir un sujeto a la manera del pensamiento de Stanislavski, con los problemas y carencias típicas de las sociedades modernas, sino de enfrentarse a la rotura misma del juego de identidades y a la especulación constructiva de la subjetividad.

Los signos utilizados por Artaud no funcionan a partir de un plano psicológico, ni forman parte de un contexto escénico coherente, sino que parecen ser emblemas incomprensibles que trabajan en el plano metafísico y espiritual, con el fin de que el teatro logre hacer imaginable otra realidad distinta a la dominada por los seres humanos, más bien una realidad dominada por su animalidad históricamente renegada y marginada. De esta manera el poeta, hace un llamado a los que practican el oficio teatral (actualmente considerados como directores, actores, diseñadores teatrales, pero dentro de la lógica artaudiana, también se incluyen todos los objetos y todos los cuerpos), a trabajar con y desde esa materialidad fluida del alma. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía la soberanía de éste teatro. Artaud propone entonces alcanzar, mediante los signos, las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras.

Un ejemplo más práctico de lo desarrollado anteriormente es la figura del actor propuesta por Artaud, este señala que:

Nadie sabe gritar en Europa, y menos los actores en trance. Como no hacen otra cosa que hablar y han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro, han olvidado también el uso de gárgate. Reducido de modo anormal, el gárgate ya no es un órgano sino una monstruosa abstracción parlante; los actores franceses no saben hacer otra cosa que hablar (Artaud citado por Giorgi, Formas comunes, 2014: 156).

La crítica de Artaud al teatro tradicional burgués se

centra precisamente en que el actor solo era un agente del director que meramente repetía la palabra predeterminedada por el autor, y en que el autor estaba, asimismo, comprometido con una representación; es decir, con la repetición de un mundo preexistente. Artaud quería distanciar el teatro de esta lógica de la redundancia y del doble y, en este sentido, el teatro posdramático le sigue: “concibe la escena como principio y punto de partida, no como el lugar de una transcripción” (Lehmann, 2013: 58).

## Cuerpo sin órganos de Deleuze

En *El teatro y su doble*, Artaud asimila su propuesta con la peste, con la idea de la plaga como una fuerza convulsiva que logra desequilibrar los cuerpos involucrados. El arte y con ello el teatro, señala Artaud, debe desencadenar fuerzas destructivas del orden social y de la cultura, liberando todo impulso inhibido:

[...] de esta libertad espiritual con que se desarrolla la peste [...] puede deducirse la acción absoluta y sombría [...]. Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban [...]. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho (Artaud, 1978: 19).

Esta propuesta de violencia, de “enfermar” los cuerpos involucrados en el teatro, nos habla de una necesidad de hacer emerger en el cuerpo mismo lo oculto, desencadenando fuerzas internas incontrolables (como la perversión o la criminalidad), negando así cualquier tipo de entidad que reprima esto.

No es casualidad que los postulados de Artaud hayan alcanzado la esfera de la filosofía gracias a Gilles Deleuze, quien, en conjunto con Guattari, desarrollaron el concepto de Cuerpo sin Órganos (CsO) propuesto por el poeta y entendido como un cuerpo que, haciendo resistencia a los cánones establecidos que lo quieren definir, se opone a esa organización de los órganos que delimiten y normalizen el organismo. Deleuze señala:

Los órganos son jueces y juzgados, y el juicio de Dios es precisamente el poder de organizar hasta el infinito [...] Muy distinto es el cuerpo del sistema físico: se sustrae tanto más al juicio cuanto que no es un “organismo”, y que está privado de esta organización de los órganos mediante la cual se juzga y se es juzgado. Dios nos ha hecho un organismo (Deleuze, Crítica y clínica, 2009: 182).

El CsO se sitúa por lo tanto, más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, transformando así el pensamiento sobre el cuerpo, reformando la concepción de lo vital y criticando el modelo

(bio)político implícito, rector de la máquina corporal. El CsO constituye realmente un cuerpo sin organismo, es decir, un cuerpo en el que cada órgano actúa libremente, desorganizadamente. El CsO no se deja dominar por el poder, no cae en sus categorías y en sus taxonomías reguladoras, sino que constituye un cuerpo de intensidades: “es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comparte polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa” (Deleuze, *Crítica y clínica*, 2009: 182).

Un ejemplo de CsO es la escritura artaudiana, el lenguaje artaudiano que logra pasar a través de las mallas de códigos, funcionando así como una tentativa para descodificar la escritura. Artaud “cuando escribe ‘toda escritura es una porquería’ quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo” (Deleuze, *De-rrames: entre capitalismo y esquizofrenia*, 2005: 93). Deleuze no se limita a pensar el CsO como un cuerpo corporal, valga la redundancia, sino que ampliará la visión, no con la idea de normalizarlo e ir en contra de este mismo sino con el fin de proyectarlo y potenciarlo. De este modo Deleuze se moverá, en conjunto con el CsO, por intensidades, recorridos transgresores y pensamientos desregularizados. Si Artaud anula la hegemonía del texto y revitaliza el lenguaje de la corporalidad, Deleuze irá aún más lejos al establecer una serie compleja de lenguajes y conceptos filosóficos.

Este cuerpo es considerado por el filósofo como pura intensidad. Es un cuerpo que aún no se define pero que está en vías de diferenciación intensiva, donde se plantea el problema de la constitución del organismo. El CsO es, según Deleuze un plano de variación que puede terminar siendo cualquier cosa y no para siempre, sino que es variación constante y continua (de composición), este señala que “el CsO está hecho de tal manera que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye. El CsO no es el espacio ni está en el espacio; es materia que ocupará el espacio en tal o cual grado. Es la materia intensa y no formada, no estratificada” (Deleuze, 2005: 108).

Deleuze recoge así el proyecto de Nietzsche: “definir el cuerpo en devenir, en intensidad, como poder de afectar y de ser afectado, es decir, como ‘Voluntad de potencia’” (Deleuze, 2005: 108). Pero Deleuze sustituye la actividad de la voluntad por la intensidad metamórfica del cuerpo sin órganos, cuerpo afectivo, intensivo, que sólo comprende polos, zonas, umbrales y gradientes. Esta concepción intensiva del cuerpo reforma a la biología: “el individuo debe ser entendido como un embrión en su campo intenso de individuación, el huevo vital” (Deleuze, 2005: 51). Entendiendo así la diferenciación como verdadera creación; ya no hay formas preexistentes, sino relaciones cinemáticas

entre elementos no formados. Deleuze define a este cuerpo como potencial de devenir, como potencia que no es sino, una potencia de lucha frente a las formas de determinación.

La matriz del pensamiento biopolítico por la cual la inscripción de todo cuerpo donde se aísla y objetiva una dimensión que se vuelve instancia de control, de gestión y de investidura política: no se trata ya del cuerpo como realidad última sino como portador de una carga biológica que es lo que vale políticamente. Frente a esto, Artaud y con él Deleuze, proponen este CsO como instancia de fuga, de pasaje, una extensión que se vuelve intensidad. Experiencias y acciones que ponen en crisis las formas mismas de los cuerpos y que dan testimonio de una potencia o fuerza de indeterminación. Es la idea de la especie humana como naturaleza estable y fija, donde Artaud, con su Teatro de la Crueldad, logra desestabilizarla. Es en la escena inicial de *El Chorro de sangre* (*Jet de Sang* en el original francés) donde, mientras una pareja se jura amor eterno de manera repetitiva, llueve sobre el escenario partes del cuerpo humano. Esta breve obra escrita por Artaud y representada por primera vez en París en 1925, nos enfrenta a la disociación misma del cuerpo humano, a la dicotomía que la sociedad occidental ha hecho del cuerpo mismo. Artaud entiende entonces el cuerpo como un espacio de lucha entre lo interno; lo libre, lo caótico, las emociones y experiencias, y entre un exterior regulador y represivo. El teatro según Artaud debe ser entendido como este gesto de desmembramiento corporal, rompiendo así con la idea de cuerpo como “máquina”, dejándose llevar por la enfermedad, por la peste, los crímenes, la sangre, el erotismo, el salvajismo, con el objetivo de desencadenar las fuerzas internas incontrolables. Es aquí donde surge el CsO y por ende, la figura de *lo animal*; lo otro, lo oculto, lo anómalo que viene a desestabilizar, de hecho es Deleuze quien afirma: “En esa falla, que es la capacidad de resistencia de los cuerpos, es donde surge lo animal” (Deleuze, 2005: 93).

## Conclusiones

El Teatro de la Crueldad, considerado como un acto viviente que imposibilita que algo en él coagule, renuncia a aquellos dramas personales, al teatro realista psicológico y al sentido usual del lenguaje, en pos de posibilitarle al cuerpo su relación con las fuerzas que lo afectan. En este sentido podríamos entender el teatro artaudiano como un acto de rebeldía y emancipación perpetuo, pero ¿de qué nos emancipa este teatro y poética artaudiana? Artaud batalló durante toda su vida y mediante su propuesta teórica-creativa, contra la representación, la lógica y contra esa gran máquina ordenadora de órganos de la modernidad racional. Así, Artaud “continúa agitando sombras en las que

siempre ha tropezado la vida” (Artaud, 1978: 12). En este sentido se nos hace útil citar las palabras del profesor en filosofía Miguel Morey:

La pasión emancipatoria de Artaud, que recorre como un hilo rojo su vida y su obra, apuntará a conquistar un cuerpo y un lenguaje propio, liberándose del hechizamiento. Para ello, debe combatir contra el organismo que sojuzga el cuerpo tanto contra la gramática que esclerotiza su pensamiento y lenguaje [...] La emancipación pasa aquí a través de dos momentos: deconstrucción de sí y posterior reeducción orgánica. Y pugna en dos frentes simultáneos que son haz y revés de la misma superficie: el cuerpo y el lenguaje (Zuleta, 2012: 5).

La respuesta a ¿de qué nos emancipa el teatro artaudiano?, es a ese cuerpo amarrado a reglas y canones impuestos tanto por la familia (figura del padre), *el juicio de Dios*, de la Iglesia, la medicina, la psiquiatría y el resto de las instituciones del (bio)poder. Frente a esto, como ya vimos, Artaud propone su Cuerpo sin Órganos que implica la descomposición de ese cuerpo organizado por aquellas instituciones, declarándose en contra de aquellos que hacen del espíritu una conciencia, *un logos*, un discurso y un juicio, que nos han robado un cuerpo vital y vivo. Artaud insiste en tallar un lenguaje en las profundidades de los cuerpos, para ello es necesario inventar(se) un cuerpo nuevo, donde no baste quedarse en las superficies.

La poética de Artaud hace estallar todos los preceptos, todos los impuestos y canones establecidos por aquellas instituciones de poder para, desde su destrucción, (re)crear todo un lenguaje y un cuerpo que tenga como objetivo hacer emerger aquello que estaba reprimido. Es aquí donde aparece entonces la idea de Teatro de la Crueldad, Artaud señala que la crueldad es inherente a la vida e incluso necesaria: los crímenes, la violencia de los cataclismos, pero, para no ser destruidos por ellos es preciso canalizarlos a través del teatro, poniendo así en el mismo plano los cataclismos naturales, las guerras, las epidemias y las pasiones humanas. Artaud revela así lo oculto de los cuerpos, de las palabras, del lenguaje. En el texto *AntiEdipo* (1972), Deleuze y Guattari, profundizando sobre los postulados del artista, describen que en su generalidad el pensamiento y operación del CsO es el planteamiento de un lugar límite de la experiencia, obligando a todos los actores del espectáculo teatral (incluyendo a los espectadores) a experimentar sobre los límites, creando umbrales de contacto con otras realidades, umbrales que hacen contacto con “*lo animal* aislado en el mismo cuerpo humano” (Agamben, 2006: 75). Artaud lleva todo al límite para destruir y volver a construir –de otra manera– como un acto constante, lo que obliga a preguntarse por las supuestas esencias que definirían lo humano y lo animal. Como todo espacio de excepción, esta zona está vacía,

y lo verdaderamente humano que debe producirse es tan solo el lugar de una decisión incesantemente actualizada, en la que las cesuras y sus rearticulaciones están siempre de nuevo deslocalizadas y desplazadas. Lo que debería obtenerse así no es una vida animal ni una vida humana, sino solo una vida separada y excluida de sí misma, tan solo una VIDA DESNUDA<sup>11</sup>. Desde este nuevo lugar, Artaud logra que *lo animal* se reinscriba como materia estética y política.

Como Deleuze señala, la producción de un CsO debe en todo momento sustraerse de estratos determinantes, por lo que carece de una naturaleza normativa. El CsO es pasión y acción en el sentido de que se encuentran sustraídos de toda regla trascendente. La propuesta de Artaud, de su teatro formado por signos metafísicos sin organismos que los normalizen, es parte de su propuesta de *involución creadora*<sup>12</sup>, tal cual su destrucción (re)creativa. El CsO, dice Deleuze, debe ser constituyente de las condiciones de donación de un objeto en la experiencia. Se trata de la implementación de una serie de estrategias, desde las perversiones de orden psíquico, pasando por las torsiones artísticas del lenguaje, hasta el ejercicio de una resistencia sobre las formas típicas de relación social, y en este procedimiento se puede salir tanto vencedor como vencido, tanto abierto a más potencialidades como cerrado y clausurado frente a ellas.

En *Mil Mesetas* (1980) Deleuze escribe a modo de obertura lo que expresa un CsO: “De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas” (Stull, 2011: 131). En el CsO está involucrada la experiencia de su despliegue, su naturaleza práctica y no solo conceptual, por lo que es necesario un arte efectivo; el despliegue de una serie de prácticas que inquietan por deshacer la idea de organización que define los rasgos de toda significación, objetivación y organismo. Deshacerse, en definitiva, de toda organización que imponga formas, funciones y jerarquizaciones para sacar de ello un producto conforme a la norma que impugna. Con nuestro posterior análisis de Castellucci no pretendemos dar un plan de creación de CsO, puesto que eso nos reenviaría directamente a una necesidad de regulación, pero sí nos ayuda a confirmar que este cuerpo sin órganos es un proceso de experimentación y no una fórmula dada, que se proyecta como una forma de pensar la existencia, la creación y la experiencia teatral.

Siguiendo la idea, Deleuze –al negar la creación de un CsO como una creación determinada– señala que es la potencia de conexión y de relaciones, o sea el *Devenir*, lo que define la operatoria de un CsO, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. Conectar, conjugar, continuar. Solo así se revela como lo que es, conexión de deseos, conjunción de flujos, continuum de intensidades” (Deleuze, Gilles, Mil mesetas, 1980:

<sup>11</sup> Concepto desarrollado por Agamben, en su texto *Lo abierto*. El hombre y el animal, comparable con el de CsO de Artaud y Deleuze, y Plasma de Gabriel Giorgi., todos entendidos básicamente como un cuerpo o materia en formación, sin una organización que lo limite en sus capacidades, como inmanencia pre-orgánica, como estratificación y como creación abierto a un sinfín de devenires.

<sup>12</sup> Concepto acuñado por Deleuze para describir al CsO como un sujeto larvario que deshace las categorías y determinaciones. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, 1969.

284, citado en Stull, 2011).

Artaud pretende dislocar los mecanismo ordenadores de cuerpos y sentidos, haciendo volver al hombre a su animalidad, volviéndolos próximos y contiguos. *Lo animal* irrumpe en la poética de Artaud como un fenómeno de borde que interrumpe la linealidad de la vida, permitiendo la creación de un cuerpo desligado de las instituciones que lo determinan y encadenan, para lograr así el desarrollo de dibujos, poemas, dramaturgias y obras teatrales que vacíen ese cuerpo –tanto de la obra misma, como del creador y espectador– del organismo que lo oprime.

*Lo animal* aparece en Artaud como una idea del hombre como un ser desterritorializado, ubicado en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversibles y recíprocas, que se revela contra las fuerzas y poderes que pretenden moldearlo y configurar, para romper con los procesos racionales y conscientes que le permitan acceder a las imágenes del inconsciente. De esta manera Artaud inaugura un nuevo modelo de lenguaje, donde el teatro y el resto de las artes estarán llamadas a revelarnos el material de su expresión de manera directa, sin interposiciones ni representaciones, con el fin de hacer aparecer el trasfondo agitador, que permita configurar “un teatro en el que violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1978: 94).

# CAPÍTULO III:

## Introducción a la teatralidad general de la compañía Societas Raffaello Sanzio (SRS) y su director Romeo Castellucci.

### Introducción

Una de las poéticas que más influencia ha tenido en la teoría y creación teatral desde el siglo XX (principalmente en Europa) ha sido sin lugar a dudas la de Antonin Artaud. No solo por su violencia poética o su subversión metafísica, sino más bien por el impacto que ha provocado dentro de la creación. Esta poética ha pasado a constituir un lugar ineludible para todo aquel que pretenda rastrear las fuentes de gran parte de las ideas surgidas a partir del teatro post-dramático.

De esta manera, primeramente, realizaremos un análisis de las ideas posdramáticas basándonos principalmente en el trabajo del teórico Lehmann, quien acuña el concepto a modo de clasificar los trabajos y poéticas de artistas y compañías que pretenden romper y recrear el imaginario del teatro occidental dramático. Lehmann nos sirve entonces como un referente cercano (ya que ha sido ampliamente estudiando en América Latina, razón por la cual fue de gran importancia su traducción al español) y de fácil comprensión para el lector que está en busca de una introducción a la comprensión de la poética de Castellucci; objetivo de este capítulo. Dentro del listado que realiza Lehmann donde enumera alguna de las compañías que entran en la categoría de teatro posdramático, se encuentra el nombre de la SRS que –en contra de la representación– pretende dismantelar el mundo que “(..)afirma la condición inicial de un arte que no quiere reproducir el mundo, sino rehacerlo” (Castellucci, 2013: 9). A continuación entraremos de lleno a repasar algunos conceptos generales que definen la poética de la compañía; su definición como teatro iconoclasta que rompe con el ícono impuesto, alguno de sus signos teatrales acuñados por Lehmann como son la desjerarquización, simultaneidad y dramaturgia visual que engloban el trabajo de la compañía. Entendiendo estos elementos que nos acercan a la comprensión de la poética de la SRS, analizaremos el montaje *Hamlet: La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992), abriendo camino a la comprensión sobre la re-escritura de los clásicos por parte de la compañía.

### 3.1 Comienzo posdramático

Si bien la utilización del término *postmoderno* puede provocar reacciones en contra de esta<sup>13</sup> –considerado obsoleto– y una extensa crítica imposible de abarcar en esta investigación –y tampoco necesaria–, sí puede funcionar como un punto de inicio para llegar a entender ciertos rasgos de la contemporaneidad, sobre todo a los que refieren a las lecturas de la historia. La modernidad plantea la posibilidad de una lectura lineal de la historia, mientras que la postmodernidad se basa en el desencanto generalizado de las ideologías del siglo XX. Cabe destacar la cultura postmoderna en su afán por subrayar la “incredulidad en los meta-relatos” (Lyotard, 1987), que han sido invalidados por la crisis del logo-centrismo y el universalismo.

El ámbito teatral no se queda atrás en esta discusión, cuestionando la efectividad y vaguedad de las categorías posmodernas. Patrice Pavis, en su diccionario, explica que a causa de una “falta de rigor teórico” (Pavis, 1998: 460-461), el término postmoderno es poco utilizado por la crítica dramática francesa, pero no así en Estados Unidos y América Latina. Los rasgos más importantes del teatro postmoderno son la puesta en escena “contradictoria” y el teatro entendido como “dispositivo evenencial o de instalación” (Pavis, 1998: 461). En realidad el concepto postmoderno resulta difícil de definir y de utilizar en términos teatrales y dramáticos, mucho más difícil que en la literatura y la arquitectura. Si bien estos rasgos son difusos, sirven como punto introductorio para comprender el momento histórico, aquel momento de crisis y de transición en el que se sitúa el trabajo de Artaud, y de ésta manera comprender la relación del teatro con la tradición; una relación contradictoria y ambigua. El coreógrafo Johannes Birringer señala:

This, I believe, has forced the theatre into a contradictory space and gives it a certain ghostliness within the cultural formations of modern societies predicated on technical and scientific progress (Biringger, 1991: 3)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Muchos críticos, como Jameson, consideran el fenómeno postmoderno como un producto de la sociedad capitalista. Además, el prefijo “post” subsista reacciones y debates, ya que por una parte este indica una “posterioridad”, una superación de una época histórica que aún no ha terminado; la modernidad capitalista y por otra una dependencia y una consecuencia lógica respecto a la modernidad. Para una profundización de la crítica de postmodernismo véase Eagleton, 1997; Jameson, 1991 y Lyotard, 1984.

<sup>14</sup> “Esto, a mi parecer, ha forzado al teatro a un espacio contradictorio y una cierta fantasmalidad dentro del formato cultural de la sociedad moderna basadas en el progreso técnico y científico” [Traducción propia].

El teatro posmoderno se desenvuelve en un espacio contradictorio y en una condición de *ghostliness* (fantasmal), en la que trata de difuminar las fronteras entre presente y pasado. Patrice Pavis habla de una importante “herencia clásica”, desde donde considera al teatro postmoderno “tributario de toda una tradición teatral que sólo se puede sobrepasar asimilándola” (Palmeri, 2013: 87). Pavis señala: “El teatro posmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado, en lugar de pretender asimilarlo recreándolo” (Palmeri, 2013: 88).

puesto que esta perspectiva está relacionada con el feminismo y con los discursos marginales y étnicos: con los discursos biopolíticos. “Hablar de postmodernismo en el teatro contemporáneo implica tener en cuenta esta complejidad y coexistencia de discursos” (Palmeri, 2013: 88).

Si bien el término postmoderno ha sido aplicado en mayor medida para la cultura y la arquitectura, para el ámbito teatral este término resulta ambiguo, genérico, abierto e incluso polémico. Es por ello que el teórico alemán Hans-Thies Lehmann acuña el término pos-



Figura 5. La Strada Novissima: The 1980 Venice Biennale, dirigida por Paolo Portoghesi (1980). Rescatada de <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale.html>

Al igual que Fernando De Toro, el arquitecto postmoderno Paolo Portoghesi, que en la Bial de Venecia de 1980 buscaba recuperar la antigüedad mediante una visión sincrónica del pasado, logrando abandonar la narración lineal y diacrónica. La arquitectura de *La Strada Novissima* de Portoghesi representa, lo que Fernando De Toro señala y defiende, la “reapropiación de la memoria” a través de la “presentificación del pasado” y no el vacío de ésta misma. Resulta muy importante esta obra en la cultura postmoderna puesto que la búsqueda es desde ahora (1980 en adelante) un discurso que articula el presente en términos del pasado, logrando la colocación social del arte en el discurso cultural; una relación crítica que la contemporaneidad mantiene con el pasado, defendiendo que “postmoderno” y “político” no son términos excluyentes, reivindicando un proceso de reinterpretación histórica de lo antiguo.

El espacio en esta memoria para poder profundizar este debate no es el adecuado ni el suficiente, pero nos parece pertinente mencionarlo puesto que nos sirve como punto de partida para entender que la obra teatral postmoderna se basa en la “hibridez” que subvierte los cánones clásicos de la producción teatral. Como afirma el crítico Fernando De Toro, es interesante tomar el teatro postmoderno como punto de partida,

dramático por analogía al término “postmoderno”, para describir la estética de varios colectivos y realizaciones teatrales desde los años setenta hasta los noventa. Teatro Posdramático, de Lehmann, se convierte en un ensayo crucial en los estudios teatrales, al lograr generar uno de los paradigmas más importante en torno al teatro contemporáneo. Este estudio se basa en la contraposición pre/postdramático, señalando; “en este sentido, el término *posdramático* –en contraposición a la etiqueta *de época* del término *postmoderno*— hace referencia al planteamiento de un problema concreto de la estética teatral.” (Lehmann, 2013: 35).

La tesis fundamental de Lehmann radica en el reconocimiento de la práctica teatral occidental, la cual se había basado en el drama entendido como narración o fábula, que a partir de los años setenta, termina con la supremacía y hegemonía del texto, de la tradición dramática aristotélica que había dominado hasta el siglo XX.

Lehmann, quien reconoce que la tradición dramática ha llegado a su fin, arma una lista de artistas y colectivos contemporáneos que forman parte de esta tendencia, donde incluye el trabajo de la compañía Societas Raffaello Sanzio y su director Romeo Castellucci.

### 3.2 Cuatro fases para entender el trabajo de la SRS

El primer problema fue, para nosotros, destruir lo existente, no por una necesidad de espacio vacío, sino por una necesidad de ruptura de la representación del mundo.  
(Castellucci, 2013)

La Societas Raffaello Sanzio, una de las compañías de teatro experimental considerada más transgresora del teatro europeo de las últimas décadas, nace en Cesena, Italia, en 1981, a partir de la unión colaborativa entre los hermanos Romeo y Claudia Castellucci, además de Chiara Guidi, pareja de Romeo, y Paolo Guidi, quien abandona pronto la compañía. El nombre de ésta, tomado del famoso pintor y arquitecto del Renacimiento italiano, alude claramente al carácter artístico de ésta, definiéndose como un teatro de imágenes y de dramaturgia visual.

El director italiano Federico Tiezzi definió la compañía como un ensamble no convencional, donde reconoce dos almas que convergen en una<sup>15</sup>; por un lado Claudia Castellucci y Chiara Guidi que conformarían el “alma intelectual”, mientras que Romeo y Paolo el “alma práctico”. En su ensayo *L'anima mentale e l'anima passionale. La memoria di un incontro* (1986), Tiezzi señala que el colectivo de adolescentes que fundó su primera compañía llamada *Gruppo Espressioni*, que luego cambiará su nombre a *Esplorazione Teatro*. Ponte di Pino también identifica en el teatro italiano de la década de los 70's y 80's un movimiento caracterizado por lo que él llamó “la cultura del colectivo”, que les sirvió a esos grupos, no necesariamente a tener una producción teatral pero sí a buscar un lenguaje propio. Compañías como Carrozzone (1972), Gaia Scienza (1975) o Falso Movimento (1977) se vieron influenciados por el baile y la música rock, por la poesía y el comic, la televisión, la publicidad y el cine. Estas compañías se caracterizaron por tener un fuerte impacto visual y sin una narrativa lógica y lineal, y en algunos casos hacían abandono total de la narrativa. Este es el contexto desde donde se conformó la compañía Societas Raffaello Sanzio, la cuál se destacó del resto de las compañías que emergieron en ese momento por su trabajo como un teatro iconoclasta. La SRS amplió los parámetros del teatro no solo por la utilización de palabras fragmentadas, sino también por el uso del silencio, de un lenguaje sonoro violento, donde incluyeron también actores no profesionales, niños, animales, viejos, obesos, mujeres anorexicas y cuerpos enfermos. La importancia de la SRS fue haberse apropiado de éstos íconos para la creación de un nue-

vo lenguaje posdramático, a través de un apasionado y agresivo desmantelamiento de la tradición teatral.

Su director Romeo Castellucci, proveniente del ámbito de la pintura y del diseño teatral, se inspira en la búsqueda de una estética encarnada, hecha forma, señalando:

Soy un cazador de formas, un espectador que juega con ventaja porque es la forma la que nos hace ser unos seres estéticos. Es la estética –disciplina del espíritu y de las vísceras– la que nos impulsa a todos, actores y espectadores, a un teatro; es la propia etimología de la palabra “estética” la que pone en fuga toda pretensión ética. Son las sensaciones que, en una sala, resuenan juntas y diferentes y “encienden” la forma haciéndola necesaria. La sensación, frente a todo descubrimiento de una forma, es ola, descarga, principio de movimiento, o sea potencia. Una forma es una forma solo si atraviesa nuestra humanidad con indiferencia. Una forma es una forma solo si su inhumanidad conmueve nuestra humanidad (Castellucci, 2013: 113).

La compañía desarrolla una estética posdramática caracterizada por la representación mimética y anti-narrativa. Este teatro, propio de los años 90, no le concede un valor hegemónico al texto, al drama, sino a lo escénico y visual. Pero, como veremos más adelante, esto no significa que la SRS niegue por completo el texto, sino que se trabaja sobre la base de creación desde donde resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura, como la redefinición del concepto mismo de drama, proveniente de diversas reflexiones de numerosos creadores del siglo XX, desde Gordon Craig a Antonin Artaud. El concepto de Dramaturgia visual que empleamos para caracterizar y definir el trabajo de la compañía, refuerza esta idea, ya que ésta “no significa necesariamente una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica” (Lehmann, 2013: 161). De hecho, fueron los textos clásicos e incluso Shakespeare que le permitieron a la SRS la creación de piezas teatrales aplaudidas y premiadas tanto en Europa, como fuera de ella. Pero siempre quebrando el concepto de representación que nos muestra una teatralidad descompuesta y fragmentaria.

Para construir el análisis de la teatralidad de la SRS, con el objetivo de comprender la poética de la compañía, tomaremos como marco teórico un ensayo del crítico italiano Ponte di Pino (Palmeri, 2013: 124), quien describe tres etapas, “tres edades”, en la producción de la Societas: la primera fase corresponde a sus comienzos posmodernos de los años ochenta, donde se incluye uno de los primeros espectáculos más conocidos de la compañía, *Kaputt Nekropolis* (1984). En la segunda etapa, la SRS desarrolla su programa iconoclasta, atacando los espectáculos *Santa Sofia*, *Teatro Khmer*

<sup>15</sup> Tiezzi, Federico, *L'anima mentale e l'anima passionale. La memoria di un incontro* [El alma mental y el alma pasional: La memoria del encuentro], 1986.

(1986), *I miserabili* (1987), *La discesa di Inanna* (1989), *Gilgamesh* (1990), entre otros. Esta fase se basa en la reinterpretación personal de algunos mitos del antiguo Oriente mesopotámico. Los espectáculos de la tercera fase, de los años 90, se tratan principalmente de las reescrituras de los clásicos que muestran cómo la compañía se enfrenta al canon teatral de occidente. En esta última fase se incluyen obras como *Hamlet: La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992), *Orestíada* (¿una comedia orgánica?) (1995), *Julio César* (1997), entre otras. A estas etapas creativas de la compañía, se hace necesario agregarle una cuarta que no se menciona en el ensayo, y que corresponde a las últimas creaciones; *Tragedia Endogonidia* (2001-2005), *Hey Girl!* (2007), *La Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso* (2008), entre otras.

Esta será la guía que nos permitirá abarcar el trabajo y la poética de la SRS y de su director Romeo Castellucci, quienes lograron conformar un teatro entendido como un arte que no desea reproducir el mundo, sino rehacerlo, de destruir lo existente a partir de la necesidad de ruptura de la representación.

### 3.2.1 Teatro Iconoclasta

Esta primera problemática, sirvió para la compañía como punto de partida para su creación, para su rehacer del mundo, donde encontraron la iconoclasia<sup>16</sup> como propuesta creativa y como bandera de lucha:

Iconoclasia fue una palabra importante y materna para nosotros. Palabra poderosa, para nosotros que sentíamos el mismo horror que Platón en relación con el arte. La realidad óptica era para él engañosa en comparación con la verdad incorruptible de las ideas. El arte, en lugar de eliminar el engaño de la realidad óptica, la reproducía intentando inútilmente superarla (Castellucci, 2013: 15).

La compañía, al definirse como iconoclasta, asume la importancia de la imagen, de lo visual. Lo que pretende la SRS es romper con el ícono, con esa imagen poderosa, sagrada, reconocida como eficaz por cualquier institución de poder, y considerada simbólica por una iglesia cualquiera. La compañía considera además que este ícono con el que quieren romper, tiene también una fuerza militar, que posee contigüidad con aquel discurso de poder, porque es una imagen que prepara y dispone; aglutina y aterra. La Societas utiliza el concepto de la iconoclasia como bandera de lucha para romper con lo anterior; “La iconoclasia no ostenta un muro blanco ni tampoco una ruptura de algo que ya no se sabe qué es, sino una imagen que lleva la marca de esa ruptura y que permite, en potencia, con la de “antes” (Castellucci, 2013: 16).

La SRS define a su método iconoclasta, como una for-

ma de actuar que aúna acto militar y gesto artístico, porque encierra una disposición de lucha, a competir con fuerzas y potencias mundiales. La iconoclasia entonces tiene siempre el carácter de una competición violenta contra una fuerza aglutinante. La compañía por lo tanto, trabaja con esa imagen de lucha, de triunfador de guerra, todo se muestra como destruido, su visualidad se basa sobre la destrucción y las ruinas; “Y la ruina es ya hermosa, atterradoramente religiosa. ¿Pero no es así también para el arte, que desespera de encontrarse a sí mismo en medio del mundo, que le concede lo que él utiliza para odiarlo? Es inútil negarlo, pero estamos en el mismo terreno” (Castellucci, 2013: 17).

El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. La iconoclasia no es una anulación de las formas, sino una transformación figurativa, es decir, una transfiguración. La orientación iconoclasta del teatro de la SRS es un movimiento hacia la esencia, no hacia lo esencial. Como ellos definen, la esencia es el bios, la plena propulsión biológica de la obra, su ardor estimulantes y su capacidad seductora. Por ende, en el teatro de la Societas se descarta todo aquello que no es vital para el cuerpo de su teatro, es por ello que la compañía trabaja con y desde lo esencial.

Una de las obras más aplaudidas y representativas de éste periodo de la SRS y de su teatro iconoclasta, es quizás *Santa Sofía – Teatro Khamer* (1986). Un extracto de su drama (Castellucci, 2013) nos muestra este sentimiento iconoclasta de ruptura, de destrucción de la tradición y así también, del rehacer:

(...)

POL POT.- Odio la tradición. Lo real es todo tradición. Odio la tradición. Sin pasión. No es un peso para mí, la verdad. Lo real es todo tradición. Los motivos por los que comunico derivan de la gran propietaria. ¡Terrible preconstitución!

I y II MONJE.- . ¡Terrible preconstitución!

POL POT.- No puede conducirnos más que a una espantosa predestinación. El año de nacimiento es tremendo. Nos canaliza en la época. Nos asigna el estilo del siglo. Créeme: otro vive por ti: la tradición. Cadenas de lo real. Cadenas del mal. Cadenas del poder político. No eres nadie, créeme, eres el meteoro de la tradición. Me obligan a ser real, me obligan a contestar. Me obligan a aceptar la música, la literatura, la medicina como hechos consumados. Me presentan la física como un resultado de siglos de investigación, al que debo someterme con humildad. Yo no he trabajado para su desarrollo, por lo que debo ceder. Odio la física. Sus siglos no pueden asustarme. Los siglos son menos que nada.

(...)

POL POT.- Todo está terriblemente preconstituido. Absolutamente todo. Esto, sí, me desespera por vosotros, muchachos. Todo está establecido, por

<sup>16</sup> El término “iconoclasmo” viene del griego e indica la destrucción de los iconos religiosos en el Imperio bizantino en el siglo VIII.

lo que todo es previsible. Seamos sinceros: todo lo real es previsible.

(...)

POL POT.- Aún lloro por culpa de lo real. Ódiame, tú que no lo haces. Siento que me vuelvo peor cada día... La autoridad de las cosas me aniquila... Y entonces (preso de furor sagrado): Odia. Odia. Odia. Odia. ¡Ódiame!

I y II MONJE.- (En el colmo del éxtasis) No eres nadie, créeme: ¡eres el meteoro de la tradición! (Se liberan de las cuerdas y se tienden en el suelo)

LEÓN III.- Año de nacimiento no tengo: he nacido en el año "1". No tengo ninguna lengua: comunico solo para golpear la tradición. Quiero desviar a los encarrilados, mostrando extrañezas entre mis palabras tradicionales. (Se dirige a Pol Pot) Y tú, hasta ahora afligido: intenta entender que quiero decirte algo más allá de estas palabras estúpidas. ¡Muchacho, expatriate! Dime: ¿cómo has podido entender mis señales ocultas?

(...)

LEÓN III.- No he abolido la palabra "odio", pero no la utilizaré. ¡Ya no utilizaré ninguna palabra! (Apoya el sitar en la embocadura y retrocede hasta el gong)

I y II MONJE.- (Se levantan y avanzan hacia la embocadura empujando una hoz. Sumisos y angélicamente espantosos) ¡Dormirás en el lecho de un dormitorio! ¡Comerás en el plato de una mesa! ¡Escucharás el drama de un teatro! ¡Todo decidido! ¡Todo preestablecido!

(...)

I MONJE.- (Con una piel de cabra flagela el cuerpo del II Monje, intercalando las frases siguientes, repetidas más veces) El azote sagrado<sup>17</sup>. El azote sagrado. Odia a tus amigos. Odia a tu amigos. Como realidad.

Podríamos señalar que este extracto de *Santa Sofía*, funciona como una especie de "primero manifiesto" de la SRS, donde se sitúa a tres figuras heterogéneas que no representan nada, que no funcionan como "personajes", sino como figuras sin autoridad. Estas figuras repiten una y otra vez que están en contra de lo preconstruido, que odian la tradición. El teatro abjuró al mundo, a su tradición y reproducción, colocando en éste estas figuras que dejarán de hablar la lengua impuesta, pero que aún así comunican "solo para golpear la tradición". estas figuras en escena funcionan como entes que escapan de su humanidad al no querer reproducir el lenguaje humano y que más bien se acercan y quieren mantener contacto con su animalidad, al querer interrumpir al escena, al aparecer como animales que no fueron llamados a actuar porque no tienen por qué justificar su aparición en el mundo, son figuras sin proyecto moral y sin dirección temporal alguna.

En este sentido, la compañía italiana no pretende elaborar un arte agradable, amigable y hermoso, sino que hacerlo funcionar como un arma rupturista, que hiere y se defiende –tanto a las instituciones de poder, a la

autoridad tradicional, a la crítica que determina los canones teatrales, a los actores y a los espectadores–, para mostrar una *vita nova* [vida nueva]:

Aquí se trata de dismantelar el mundo entero. Este es el teatro iconoclasta: se trata de derribar toda imagen para acceder a la única realidad fundamental: lo irreal anticósmico, todo el conjunto de cosas no pensadas. Este es el teatro político: consejos prácticos de cómo evitar a quien nos quiere ver muertos (Castellucci, 2013: 11).

En este sentido, toda la producción de la SRS se inspira en este programa de ruptura y (re)creación de los íconos que forman parte de nuestro imaginario (impuesto) cultural de occidente.

### 3.2.2 Signos teatrales

Lehmann, en su texto *Teatro Posdramático*, establece un análisis detallado y complejo sobre la escena posdramática en la que identifica y establece once signos que la podrían definir, de los cuales queremos rescatar cuatro por su importancia visual: parataxis o desjerarquización, simultaneidad, corporalidad y dramaturgia visual. Lehmann señala que estos signos deben funcionar como categorías y criterios de descripción que contribuyan a una mejor comprensión de la propuesta posdramática. Es por esto que los signos que veremos a continuación no deben limitar la mirada ni el análisis de la poética general de la SRS, sino que deben abarcar todas las dimensiones de significación. O sea, que cada signo no corresponde a un único significado identificable, sino que abandona la síntesis en pos de ampliar la mirada al resto de los elementos que conforman la propuesta teatral de Castellucci. Estos elementos que la conforman, sean cuerpos, gestos, elementos u objetos no se presentan con el objetivo de significar o de ser fijados conceptualmente, sino con el sentido de ser recibidos y percibidos como estímulos sensoriales alejados. En este sentido Lehmann recoge las palabras de Kant sobre la *idea estética*: "la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible, [lo cual anima el espíritu] abriéndole la perspectiva a un campo inmenso de representaciones afines" (Lehmann, 2013: 257 y 259).

Luego de la descripción de cada signo teatral, se analizará la obra *Hamlet: La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* de la compañía con el objetivo de comprender la utilización de estos signos, los cuales a su vez funcionarán como polos de atracción alrededor de los cuales podemos visualizar la presencia de otros signos, enriqueciendo así la percepción y comprensión de la poética de la compañía SRS.

<sup>17</sup> El azote sagrado consiste en convertir las potencias cósmicas contra el propio cosmos.

## Des-jerarquización y simultaneidad

Los hermanos Castellucci publicaron el año 2013 un texto titulado *Los peregrinos de la materia*, donde recopilan ensayos sobre sus trabajos, sobre su metodología de trabajo y procesos creativos. El título *Los peregrinos de la materia* condensa el signo que desarrollaremos a continuación, sobre la des-jerarquización de los elementos que conforman el teatro de la SRS. El peregrino entendido como el que anda o viaja por tierras extrañas. El peregrino que en ese camino de dificultades se enfrenta con la materia y la atraviesa. Castellucci señala:

Es un peregrinaje que hacemos en la materia. Es, pues, un teatro de los elementos. Es un teatro elemental, los elementos se entienden como puro comunicable, como la mínima comunicación posible. Esto es lo que me interesa: comunicar lo menos posible. Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia (Castellucci, 2013: 69-70).

La SRS utiliza como materia la voz, el cuerpo, el actor, el infante, el animal, como elementos que conforman su teatro, donde estos son empleados de manera equitativa, o sea que no son jerarquizables. El objetivo es quebrar con el orden lineal imperante en el teatro occidental, y por sobre todo quebrar con el sentido único, percibido de igual manera por parte de todos los espectadores presentes.

Aunque cada materia, elemento a utilizar apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado, la des-jerarquización de estos obliga a un cambio de percepción del espectador, al tener que percibir todo de manera simultánea. Los trabajos de la SRS implican una lectura compleja por parte del espectador quien debe lograr tener una atención global del espectáculo. En estos montajes se le exige al espectador mantener una percepción abierta y atenta a cualquier tipo de detalle de la escena. De este modo, el espectador puede construir y/o deconstruir libremente lo que se le presenta delante de él. A ese grado mínimo de comunicación se defiende Castellucci, porque el interés no está puesto en el significado sino en el significante: “Creo que este es un teatro donde la dialéctica no tiene lugar. Tampoco los elementos extremos del inicio y del final se plantean en dialéctica, sino que están yuxtapuestos, compenetrados incluso violentamente el uno en el otro” (Castellucci, 2013).

La consecuencia de la no-jerarquización de los signos es un cambio de actitud por parte del espectador; por el hecho de no poder comprender inmediatamente. La percepción debe más bien mantenerse abierta a las conexiones, correspondencias y pistas en los momen-

tos más inesperados. Así, el significado queda, en principio, postergado. Es como si se hiciera un llamado a almacenar y aplazar las impresiones de sentido mediante una atención sostenida equitativamente.

El teatro dramático manifiesta todos sus signos y elementos y los ordena de manera que todo se entienda de manera lógica y en un orden que obliga al espectador a entender principalmente un solo elemento, el más importante, el más elemental, ubicado en el centro de toda la representación. En cambio en el teatro posdramático, esa valencia y ordenación de los signos apuntan a una experiencia de la simultaneidad, cambio que tiene que ver y se complementa con la des-jerarquización recién mencionada. De igual manera, el signo de la simultaneidad aporta con el cambio radical en la percepción del evento teatral: “se debe prestar atención a los elementos concretos y, al mismo tiempo, percibir el todo” (Lehmann, 2013: 153).

Castellucci en *Los peregrinos de la materia*, nos habla en un momento sobre su proceso creativo, de la forma en que reescribe para llevar a escena. Nos explica sobre la utilización de un cuaderno de apuntes que siempre lleva consigo, donde anota sensaciones e ideas cotidianas que le ofrece la jornada. Un cuaderno de apuntes que él define como caos, como un cuaderno de deshechos, ideas, sensaciones que han sido arrojadas sobre sus hojas. Castellucci, al momento de crear, se encuentra con este caos para poder salir de ahí, victorioso o fracasado. Su proceso creativo se basa en saber qué comunica ese cuaderno y qué comunica ese caos. La poética de la SRS se basa entonces en un problema de orden; caos y orden. Castellucci señala:

Del encuentro de estas dos dimensiones [orden y desorden] nacen los problemas de orden dramático y técnico, que adoro. Y entonces, una vez más, la materia. Qué hay, qué pisotea un escenario, y quién pisotea un escenario, cuánto pesa, cómo gira el cuello, cómo levanta el codo. Estas son las cosas que realmente me apasionan, porque son una zambullida en la materia (Castellucci, 2013: 71).

El proceso creativo de Castellucci, esa infinidad de imágenes, ideas, sensaciones, puestas de manera caótica sobre su cuaderno, es un reflejo de lo que es su teatro, un reflejo de su (des)orden. En lugar de la creación de una obra con una totalidad lógica y orgánica, con un principio ordenador de la acción dramática, Castellucci antepone una evidente desjerarquización y una simultaneidad de los signos a utilizar, con el objetivo de crear acontecimientos que le den la posibilidad al espectador de elección y de decisión propia, donde la percepción dramática se reemplace por una fragmentaria y hasta caótica. Lehmann señala al respecto que esta pérdida de la totalidad, del elemento principal, único y centrado, no se debe concebir como un déficit, sino como una posibilidad liberadora de creación y reescritura.

## Corporalidad de los signos

Ya es sabido que desde el siglo XX, el teatro ha tendido al abandono de la hegemonía del texto, de la palabra, en pos de su autonomización. Desde aquí el teatro ha acarreado un significado que no puede ser expresando con palabras, buscando en lo corporal una opción para su manifestación. Castellucci, en un ensayo titulado *La potencia carnal del teatro* (1997) señala; “el texto, el contexto que envolvía –olvidándolo– el cuerpo, no puede más que desplomarse ahora como una albornoz viejo y raído, al que le fallan los asideros, que se queda así, en una dimensión baja, no altisonante: un trapo en el suelo (Castellucci, 2013: 65).

Es la presencia corporal el punto del teatro posdramático por el cual ocurre la desaparición de toda significación a favor de una fascinación más allá del sentido. Esta circunstancia, según Lehmann, se debe a un desplazamiento de la comprensión de la producción de los signos que opera cuando se manifiesta la corporalidad oculta y temible. El teórico señala: “En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia fuera” (Lehmann, 2013: 165).

En Castellucci ocurren dos cosas; por una parte tenemos una comprensión de los signos que conforman su teatro como elementos corporales, esto no solo incluye el cuerpo del actor y del espectador, sino el de la iluminación, del edificio teatral, de la palabra, etc., y por otro lado Castellucci entiende lo corporal como bandera de lucha, como mecanismo para la emergencia de lo oculto, lo anómalo, de *lo animal*, lo que Lehmann llama la presencia del *cuerpo desviado*, aquel cuerpo que se escapa de la norma, el cuerpo del no-actor, el cuerpo enfermo, minusválido o deforme, aquel que provoca incomodidad, miedo, fascinación *inmoral*, evidenciando así un canon que impone un marco de *normalidad*. Castellucci sobrepasa los límites de este marco, intensificando lo corporal en cada uno de los elementos a utilizar, entendidos quizás como posibilidades olvidadas y reprimidas de un lenguaje teatral latente.



Figura 6. Julio César (2014). Rescatada de <https://www.timeout-mexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/julio-cesar-fragmentos>

En *Julio César* (1997), Castellucci hace uso del lenguaje ligado íntimamente al cuerpo, donde no viene expresado solamente a través del cuerpo, sino que procede de él. Con *Julio César*, trabajo que fue presentado en Santiago de Chile en el marco del festival Stgo a Mil, en el Museo de Bellas Artes (2016), la compañía logra levantar hasta lo inverosímil el juego del lenguaje. Esta obra se alza en contra de la retórica, que ha sido la única práctica (junto con la gramática) mediante la cual nuestra sociedad ha reconocido el lenguaje y su soberanía. *Julio César* lleva el lenguaje hasta el límite, hasta el caos. La compañía logra en este trabajo una investigación sobre la voz y el lenguaje. A través de la utilización de un endoscopio que el actor se inserta en la nariz y de la proyección de esa imagen, nos permite ver el viaje hacia atrás de la voz hasta el umbral de las cuerdas vocales, pudiendo visualizar el origen corporal y carnal de las palabras, permitiéndole a Castellucci llegar a una literalidad que se convierte en vértigo. Es la coincidencia total entre la palabra y su visión. Castellucci señala:

Quiero ver la carne sexual que generan las palabras. Repetía Artaud que la voz no es solo soplo o espíritu, como dicen los poetas, sino que viene de la contracción de un par de músculos: es carnal. Es la carne sexual de la voz. Quiero subvertir a un actor hablante sin, por eso, matarlo. Me han dicho que la voz es un órgano sexual secundario. ¡Debe de ser verdad! Quiero ver su desnudez de mucosa (Castellucci, 2013: 55).

La SRS nos muestra con este trabajo la presencia de un cuerpo en su propia materialidad, ya sea la del actor, la de las palabras, la voz, el lenguaje, todos percibidos en su materialidad específica. Y como todos sus signos son sometidos a acciones físicas.

Castellucci no lee Julio César<sup>18</sup> como un texto sobre el poder, sino como un texto donde su protagonista es más víctima que el motor del poder. Esto es con lo que quiere trabajar su director; captar la operación oscura, subterránea, acéfala del poder, donde todo converge y todo se conjura hacia una muerte densa de rasgos rituales primitivos. *Julio César* es el drama del asesinato ritual del rey, entendida en su dimensión mágica de su despliegue. Así, la compañía levanta hasta lo inverosímil el juego del lenguaje y de llevar todo hasta el límite del caos, un montaje donde no hay retórica ni edificación. El segundo acto debe borrar lo que ha edificado el primero.

Existe en *Julio César* una idea de lenguaje como violencia, donde cancela el lenguaje en cuanto a logos, donde cada acción e imagen son comunicables a un nivel de memoria sensitiva, y donde el cuerpo, donde la carne es también la idea, también el texto. De esta manera podemos sostener cómo esta *dramaturgia visual*, esta poética visual de la SRS, interpretada como una cadena de imágenes intermediales, pueden crear toda una red hipertextual de significación.

<sup>18</sup> La tragedia de Julio César de Shakespeare trata sobre la conspiración contra el dictador Julio César, su asesinato y consecuencias. La historia gira entorno a la lucha psicológica entre las demandas en conflicto sobre el honor, el patriotismo y la amistad. La mayoría de los críticos e historiadores leen esta tragedia como un reflejo de la ansiedad de Inglaterra por la sucesión del liderazgo de la reina Isabel I y una posible guerra civil por ello.

## Dramaturgia visual

La compañía SRS, además de caracterizarse por la des-jerarquización y simultaneidad de los signos a utilizar, presenta la posibilidad de designar un papel importante a lo visual, como opción que le usurpa el lugar que ocupó durante tanto tiempo el texto dramático, lo cual “no significa necesariamente una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica” (Lehmann, 2013: 161). La dramaturgia visual utiliza como datos ópticos las secuencias, correspondencias, puntos nodales y de condensación de la percepción y constitución del significado (fragmentaria como vimos anteriormente) comunicado a través de imágenes. Esta lógica podríamos decir que toma los postulados de Artaud en cuanto a lo corporal. La dramaturgia visual considera todos los objetos y elementos como un cuerpo metafórico, como flujos de movimientos, energías, como si cada elemento fuese una parte del poema, cada imagen como un elemento constitutivo y lector de la escenografía y, en este sentido, el espectador entra a esta dinámica con su mirada como voz lectora. Esta dramaturgia enriquece la escena, transforma lo teatral en una obra visualmente compleja, donde cada elemento y signo que la compone, ya sea el cuerpo, la iluminación, los objetos, el espacio escénico y del espectador, el lenguaje sonoro, etc., se vuelven parte de un sentido metafórico complejo.

La dramaturgia visual está ligada a las artes plásticas contemporáneas en cuanto a la no-figuración, la abstracción, la autonomización de lo significantes, la serialidad y la aleatoriedad<sup>19</sup>. El mismo nombre *Societas Raffaello Sanzio* tiene que ver con esto, al hacer referencia a la formación académica y al interés personal de sus integrantes por las bellas artes y, en particular, las artes visuales. La alusión a Rafael sugiere una afinidad por la obra del pintor renacentista italiano. Aunque, mientras el Renacimiento supone una toma de conciencia del espacio y, en particular, de la perspectiva, la SRS niega toda clase de perspectiva en su teatro.

La SRS busca enfrentarse al mundo con el fin de liberarse de toda jerarquía lingüística y conceptual preexistente. Claudia Castellucci afirma “it is the time that art was emancipated from language. It is there [in the absence of language] where nothing is equivocal: where one can understand everything and therefore act with complete certainty” (Novati, 2009: 54)<sup>20</sup>. Es necesaria una alienación de la “técnica”, es decir, de una lógica existente, aquella del calco, para llegar a lo no-común y así poder converger en lo común. Continúa Claudia; “Every single element that appears within art already implies its whole, the whole that manifests itself in the form of its smallest details. The result of our work is to

put aside the world and to openly show our own way of seeing the world” (Novati, 2009: 54)<sup>21</sup>. El teatro de los hermanos Castellucci propone un teatro basado en la idea –apoyada de varios textos– y transmitido a través de imágenes en el cual obtienen “a theatre that no longer belongs to diegesis of history but is wholly and solely part of the universe of ideas that phenomenalize on stage” (Novati, 2009: 54)<sup>22</sup>. Así, el teatro se convierte en una manifestación concreta de una idea materializada a través de una imagen, de un cuerpo. Esto es lo que nos hace recordar el trabajo de Artaud donde, en su *El teatro y su doble*, reivindica el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje, “de quebrar de una vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos” (Artaud, 1978: 109). Si bien, Artaud habla de trabajar con un teatro metafísico, la SRS focaliza su trabajo en la materialidad, en la búsqueda de un teatro iconoclasta como principal vía para la ruptura con la representación del mundo.

### 3.2.3 Reescritura del clásico Hamlet.

*Hamlet: La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco* (1992), obra considerada en la segunda etapa de la compañía SRS según Ponte di Pino, nos abre una infinidad de signos imposibles de abarcar en esta investigación pero que nos sirven como puente entre lo anteriormente tratado sobre la des-jerarquización, simultaneidad, corporalidad de los signos y dramaturgia visual, y sobre lo que trataremos a continuación: la problemática de la reescritura de los clásicos; ¿cómo se logra reescribir un clásico en la contemporaneidad?

Castellucci trabaja la figura de *Hamlet* como un autista, pero no como una representación sobre el autismo, ni tampoco sobre el Hamlet. Castellucci señala: “Pienso que se trata del estar en el actor, de estar (como en la revolución copernicana) en torno a su inagotable pregunta que, desde siempre, es la del niño autista y de Hamlet: “ser o no ser”. Y la pregunta nace de un escándalo profundo, radical, que el sujeto siente por culpa de la incomprensible indiferencia de los padres” (Castellucci, 2013: 38). En esta obra, la compañía decide trabajar con la figura de Hamlet como un ser autista, como un caracol retraído y hermético, que se envuelve para negarse, que retrocede hasta el vientre de su propia madre para desde ahí abortarse: Castellucci trabaja con Hamlet entendido como un intento de autoaborto.

*Hamlet* entonces funciona como una total deconstrucción, como un completo desmontaje en relación a su

<sup>19</sup> Conceptos acuñados por el teórico Lehmann ver *Teatro posdramático*, Cendeac, México, 2013.

<sup>20</sup> “Es el momento en que el arte fue emancipado del lenguaje. Es ahí [en la ausencia de lenguaje] donde no hay nada equívoco: donde se puede entender todo y por lo tanto actuar con completa certeza” [Traducción personal].

<sup>21</sup> “Cada elemento que aparece dentro del arte ya implica su todo, el todo que se manifiesta en la forma de sus más pequeños detalles. El resultado de nuestro trabajo es dejar a un lado el mundo y mostrar abiertamente nuestra propia manera de ver el mundo” [Traducción personal].

<sup>22</sup> “un teatro que ya no pertenece a la diégesis de la historia sino que es parte total y única del universo de ideas que el fenomenalizan en el escenario” [Traducción personal].

“original”. Hamlet al ser presentado como un intento fallido de aborto se niega a sí mismo, a su calidad de persona, a ese preordenamiento ciudadano, rechazando así el orden como sistema. Castellucci nos muestra la deconstrucción misma, el resultado del diluir de los límites y las fronteras, tomando la clásica pregunta sobre “Ser o no ser”, la modifica a “Ser y no ser”. La “y” le permite al artista abrir una alternativa y nueva posibilidad tanto para Hamlet como para el teatro de la SRS, posibilidad que se encuentra en la otredad, en lo otro como alternativa a lo determinante e impuesto. Guy Debord escribía en su ensayo “*Un nuevo tipo de revolución está a punto de llegar a ser posible*” (1990): “Toda la gramática, todo silogismo, es un medio para mantener la subordinación de las conjunciones al verbo ser, para que graviten a su alrededor. Hay que llegar más lejos: lograr que el encuentro con las relaciones penetre y corrompa todo, mine el ser, lo haga vacilar. Sustituir la “y” por el “es”. A y B. La “y” ni siquiera es una relación o una conjunción particular, es lo que subyace en todas las relaciones, el camino de todas las relaciones”<sup>23</sup>. En este sentido la “y” funciona como fuga, fuga al Hamlet de Shakespeare y fuga a la tradición dramático teatral.



Figura 7. Hamlet: La vehemente exterioridad de la muerte de un molusco (1998). Rescatada de <http://www.theatremistral.fr/hamlet-scenographies>

En *Hamlet* el padre funciona como el autor, y la madre como el escenario mismo. Castellucci nos muestra un día nocturno, en el centro del espacio escénico un somier (¿el lecho de la madre?). Un somier sin colchón ni mantas, una cama que poco tiene de nido materno, sino que se muestra como un espacio hostil, duro y frío y que a su vez –al tener a la vista la reja propia del somier– nos da la imagen de red en la que está preso Hamlet. El somier asume el papel de lecho, del lugar de donde proviene Hamlet y del cual desea autoabortarse. Es ese somier “maternal” el que engendró un Hamlet autista que nos refleja un punto importante: permite establecer una nueva forma de reescribir un clásico desde lo visual, que nos habla de la importancia de este signo visual, de una potencia de la acción y del desconocimiento de la palabra.

Durante el montaje de esta obra, Hamlet, con un lápiz bolígrafo, se escribe en el pecho “SON”, en inglés “hijo”. Luego se tacha con fuerza la “N”, quedando legible “SO”, en inglés “así”. Éste es el tipo de imagen que utiliza la compañía, una imagen inmediata que nos habla de Hamlet como un “no-hijo”. La imagen como un mensaje anulador del padre. Entonces Hamlet deviene un “así” tenso que esquiva al ser. Con carboncillo Hamlet logra escribir, con dolor, letra tras letra, en el muro:

I’M ABORT (Castellucci, 2013)

Es como si Hamlet aprendiera a escribir en el mismo deseo de ser abortado. “Soy un aborto” significa ser rechazado por la madre pero también rehusar de ella. Hamlet añade:

I’M ABORT, OF OFELIA (Castellucci, 2013)

Hamlet incluye a Ofelia, se siente rechazado de ella. Ahora Ofelia carga con la responsabilidad de madre. Hamlet trata de estar en su regazo y de tenerla, reemplazando a la madre, pero la dificultad de semejante operación lo hace morir al nacer, como un segundo aborto. A continuación Hamlet complementa con más letras estas escrituras, las destruye hasta quedarse con una “A”. De esta manera Castellucci construye un Hamlet como fábrica de deconstrucción de un discurso.

Con sus heces Hamlet traza dos letras en la pared: “SO”, encontrando así la materia de escritura: una materia de las profundidades inferiores, es la interioridad, la oscuridad destinada a desaparecer. Las heces, que pertenecen a la categoría de lo oculto, remiten a la materia de creación, a la escritura corpórea y material del actor. De ésta manera Hamlet funciona como fábrica de deconstrucción del discurso.

Las reflexiones sobre la reescritura de los clásicos atraviesa toda la teatografía de la compañía SRS. La problemática sobre la reescritura le permite a Castellucci, su director, reformular el lenguaje clásico mediante su destrucción, mediante el diluir de sus fronteras y límites. Para ello Castellucci hace de los signos, materiales corpóreos para con los cuales poder modificar y destruir, haciendo devenir-animal, devenir cada uno de ellos en su *otro*, en su reverso, en sus visualidades más ocultas y anómalas. Esta es la manera en que Castellucci reescribe un clásico del teatro occidental: volviéndolo materia para modificarlo para su destrucción y posterior (re)construcción.

<sup>23</sup> Castellucci, Romeo y Claudia, Los peregrinos de la materia. *Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Madrid, ed. Continta Me Tienes, colección Escénicas, traducción Carla Matteini, 2013, 124 pp., p. 39.

### 3.2.4 Cuarta etapa: la mirada sobre el espectador

La SRS posee un listado muy amplio de todas sus producciones. Posterior a las señaladas la lista aún continúa. En el 2001 la compañía comienza un proyecto compuesto por once espectáculos distintos y proyectados para su puesta en escena en el periodo que abarca desde enero de 2001 hasta diciembre de 2005: *Tragedia Endogonidia*. Posteriormente, han llegado otras puestas escénicas como *Hey Girl!* (2007), *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso* (2008) o *Sul concetoo di volto nel figlio di Dio* (2011)<sup>24</sup>, entre otras; las cuales le han permitido obtener el reconocimiento para que el año 2013, Castellucci fuera galardonado con el León de Oro de la Bienal de Teatro de Venecia. Posterior a éste reconocimiento, la compañía estrenó *Go Down, Moses* el año 2016.

Sin duda la producción más aclamada ha sido *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso*. Esta trilogía de Dante, estrenada en el Festival de Avignon, en julio del 2008, resulta interesante y controversial por su trabajo con este texto trágico, desde el cual se trata de responder a las siguientes preguntas: ¿Qué y cómo es el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso en el tercer milenio? ¿Cómo puede uno de ellos representar al resto frente a una audiencia contemporánea? Este espectáculo dividido en tres, divaga en la exploración sobre la noción de tragedia, cuestiona el rol del artista, el poder y los límites sobre la representación o la noción del espectador (y de su espacio). La Divina Comedia de Dante, le permitió a Castellucci trabajar con la imagen de estos tres espacios que no existen tangiblemente pero que se pueden formular como espacios que dan la posibilidad a que cualquier cosa suceda. Es esta la posibilidad que llamó la atención en Castellucci: "...creating new worlds that don't actually exist" (Comedy, 2010: 4)<sup>25</sup>. El crítico Nicholas Ridout, sugiere que el concepto de "creating worlds" podría definir de manera concisa el trabajo de la compañía SRS; la creación de realidades alternativas que obedecen a sus propias leyes, en donde el tiempo fluye a un paso distinto.

El punto de inicio para la creación de este montaje fue el nombre mismo, desde donde se trabajó con estos tres estados que todos, sin haber leído a Dante, podemos tener una concepción e imagen del Infierno, Purgatorio y del Paraíso. Para la creación de estos tres espacios fue necesaria la utilización de una serie de imágenes íntimas y mentales, sensaciones, sonidos, etc. Lo interesante de éste montaje fue la importancia que se le dio a la mirada del espectador, de haber creado teniendo conciencia de esa mirada. Castellucci

señala en una de sus entrevistas que esa posibilidad de poder trabajar con y para el espectador, fue dada por el propio Dante, quien en su texto interpela al lector ("And you, reader") y que es lo que sucede también con el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. El autor deja su trabajo para mirar a los ojos del espectador: "The *Divina Commedia* is the first meta-linguistic work where poet is inside his own fictional representation. This is a very modern element, which I wanted to keep in the beginning of *Inferno*, when the dogs attack me" (Comedy, 2010: 8)<sup>26</sup>.

Margherita Laera le pregunta a Romeo: ¿Cómo entiende el papel del espectador a través de ésta trilogía?. Castellucci responde:

There is a dramaturgy of the spectator's position, which changes as the three productions unfold. The role of the audience is aesthetic, political, and may I say also spiritual –though this word is a dangerous one... The reader begins from the weight and gravity of *Inferno* and arrives to a disincarnated experience in *Paradiso*" (Comedy, 2010: 13-14)<sup>27</sup>.

Castellucci recrea a lo largo de *Divina Commedia*, el camino del ojo del espectador, que se vuelve cada vez más envolvente y cada vez más solitario, profundo e íntimo. En *Inferno* hay efectos de espejos, en *Purgatorio* se trabaja con la sensación de vergüenza con lo que ocurre (acto de pedofilia) y *Paradiso*, una instalación donde solo te enfrentas a estimulaciones principalmente lumínicas. El director crea a partir de la consideración sobre el cuerpo y la mirada del espectador, esto es lo que le interesa a Castellucci, más que el cuerpo del actor: "I like to take the body of the spectator into consideration. The status of the spectator interests me much more than the status of the actor" (Comedy, 2010: 14)<sup>28</sup>.

## Conclusiones

Si bien el trabajo de la SRS se le podría encasillar dentro de la etiqueta de posdramático al utilizar ciertas características propias de éste; el desplazamiento del texto del centro de la escena, una escenografía y dramaturgia visual, la des-jerarquización y simultaneidad de los signos, la estética de lo performativo, la búsqueda de la ruptura con el realismo dramático y su representación formal, la propia etiqueta lo limita y coarta. Es por esto que Castellucci no utiliza ninguna etiqueta más que la de la Iconoclasia: prenderle fuego al inmenso y vacío archivo de la tradición es el fundamento de la génesis de éste teatro: "La guerra iconoclasta es, en primer lugar, contra la inconcebible

<sup>24</sup> En inglés titulada como *On the concept of the face of the son of God*.

<sup>25</sup> "...crear nuevos mundos que en realidad no existen" [Traducción propia].

<sup>26</sup> "La Divina Comedia es el primer trabajo metalinguístico donde el poeta está dentro de su propia representación-ficción. Este es un elemento muy moderno, el cual quisiera conservar al principio de *Inferno*, cuando los perros me atacan" [Traducción personal].

<sup>27</sup> "Hay aquí una dramaturgia de la posición del espectador, la que cambia a medida que se desarrollan las tres producciones. El rol del espectador es estético, político, y puedo decir también espiritual –aunque esta palabra sea peligrosa... El lector comienza desde el peso y la gravedad de *Inferno* y llega a una experiencia desencarnada en *Paradiso*" [Traducción propia].

<sup>28</sup> "Me gusta tomar el cuerpo del espectador en consideración. El estado del espectador me interesa mucho más que el estado del actor" [Traducción propia].

pretensión de representar una cosa y luego, incluso, contra el concepto mismo de iconoclasia, en su avidez de figuras que triturar. La iconoclasia viene, en definitiva, para quitarse” (Castellucci, 2013: 64).

Siguiendo los postulados de Artaud, Deleuze y Guattari sobre el Cuerpo sin Órganos, podríamos describir la poética de Castellucci como un gran organismo en constante estado de huida, donde se quiebra con la idea de obra acabada para ser reemplazada por la de obra en constante destrucción y (re)construcción. Las jerarquías se rompen y la propia creación artística individual es la que establece sus reglas de funcionamiento con un lenguaje nuevo y ajeno al uso impuesto, con el uso simultáneo de elementos como signos, donde las imágenes ambivalentes y desconcertantes sólo sugieren y no explican, porque, según Castellucci “explicar es asesinar... Me parece que el teatro no es filosofía, no tiene necesidad de dar respuestas ni hipótesis” (Castellucci, 2013: 64). En sus creaciones no busca que el espectador descifre el mensaje de la obra, más bien que se empape de las diferentes sensaciones visuales, pero también auditivas. Para ello emplea sonidos molestos, incluso irritantes, olores, animales, cuerpos obesos, anorexicos, imágenes de cristo siendo apedriadas, etc. Castellucci está fascinado por el dolor, la decrepitud y la deformación de los cuerpos, logrando mostrarlos desde un punto de vista dramático, no sentimental, no patética ni cínica.

Durante la presentación de su libro *Los peregrinos*, en Madrid (2013), Castellucci señaló que el teatro “No cambia nada. No mejora el mundo. No es un instrumento político, pero se convierte en político cuando en vez de ofrecer respuestas te proporciona enigmas y problemas. Éste es el auténtico sentido del teatro. Tampoco es un lugar cómodo. Para eso hay que sacudirlo de su tradición” (Castellucci E. R., 2013).



# CAPÍTULO IV:

## Análisis biopolítico de la Orestíada (¿una comedia orgánica?) de la SRS

### Introducción

Desde el comienzo de la compañía hasta el presente, la tragedia ha sido uno de los tópicos favoritos para la SRS, por el desafío que esta supone: el de reconstruir el real espíritu de la tragedia en la contemporaneidad. Existen varios trabajos de la compañía que abordan la reescritura de las tragedias, de los cuales nos interesa rescatar *Orestíada (¿una comedia orgánica?)*, estrenada en 1995 en Prato, Italia, puesto que tratar este montaje nos permite adentrarnos en su poética, poder ejemplificar lo analizado en el capítulo anterior y complejizar otros signos desde una perspectiva crítica y biopolítica.

Observar las imágenes, videos o para los que tuvieron la suerte de haber sido espectadores de éste complejo montaje multimedia, nos abre una infinidad de preguntas: ¿por qué Agamenón tiene Síndrome de Down? ¿por qué aparecen en escena animales como caballos, cabras muertas y monos? ¿por qué aparece el Conejo de *Alicia en el País de las Maravillas*? ¿por qué Orestes tiene un brazo mecánico? ¿qué tiene que ver esta Orestíada con el texto original? Castellucci dirige su propia versión de la *Orestíada*, su propia reescritura, explorando la bipolaridad presente en ésta; lo humano y lo inhumano, lo maquínico y lo orgánico, lo sagrado y lo sacrilego. Fue al comienzo de su espectáculo, en el programa de mano (Palmeri, 2013: 118) titulado *Apuntes de un clown*, el cual constituye una especie de mapa teórico y crítico de la obra, donde Castellucci afirma que esta reescritura “viola” el texto original y representa “una escritura en negativo” del mito griego. De esta manera el mito se transforma radicalmente para poder (re)presentar las inquietudes contemporáneas de la compañía. No se trata únicamente de una reescritura del mito griego, sino de un intertexto múltiple que fusiona la tragedia de Esquilo, los famosos cuentos de Lewis Carroll; *Alicia en el País de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, y, además, la traducción de Carroll realizada por Antonin Artaud.

El interés de Castellucci por la tragedia tiene que ver con su fascinación por los mitos originales y la creación de un imaginario totalizador y universal, como una máquina creadora de significado que organiza el pensamiento principalmente en términos binarios privilegiando una categoría sobre la otra. De hecho, Castellucci recoge éste pensamiento para escenificar una *Orestíada* violenta, vengativa y conflictiva, en la que se evidencia el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal, en la que gana Orestes: el héroe de la culpa. En este sentido, Castellucci se niega a una “interpretación ‘creíble’ de un texto” (Castellucci R. y., 2013: 36), lo que él busca es poder reconstruirla desde el otro lado del espejo<sup>29</sup>, con una visión distorsionada, logrando una versión de la *Orestíada* única y desconcertante. Como veremos a continuación Castellucci utiliza el texto clásico griego para quebrar con él, con la seguridad del canon para trabajar con su fragilidad de fondo, estableciendo así, una nueva relación con el clásico a partir de una lectura contemporánea y una búsqueda personal.

Este capítulo pretende ejemplificar los signos teatrales tratados anteriormente a partir del análisis del montaje *La Orestíada (¿una comedia orgánica?)*. En primer lugar se describirá su estructura y visualidad, para luego analizar en profundidad algunos de sus signos que creemos más importantes de rescatar: su lenguaje comprendido como una reescritura del texto de Esquilo, el texto entendido como máquina creadora, el cuerpo, tanto del actor como del animal y el rol del espacio y del espectador dentro del espectáculo teatral. Todo esto con el objetivo de comprender la poética de Castellucci desde el prisma visual de la biopolítica, brindando así un colchón teórico desde el cual se podrá descubrir la presencia de *lo animal* –entendido como lo anómalo– como artefacto desestabilizador y motor creativo de su nuevo lenguaje artístico-teatral.

<sup>29</sup> Castellucci redacta un ensayo titulado *La Orestíada a través del espejo* publicado en 1997 en *Theaterschrift*, en el cual señala –haciendo referencia a la obra de Carroll– sus intenciones de romper con el texto de Esquilo y formular su obra desde el otro lado, desde lo contrario, “fuera de la academia”.

## 4.1 La Orestíada (¿una comedia orgánica?)

El análisis siguiente se basará principalmente en la recopilación de documentos, entrevistas, videos, el programa de mano titulado *Apuntes de un clown* y teniendo como principal fuente el texto *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio* de Romeo y Claudia Castellucci. Todos estos documentos se basan en el estreno de la obra realizada en Italia en 1995, pero no así las imágenes adjuntadas, las cuales fueron recopiladas del reestreno realizado en París el año 2015.

Los personajes principales de este espectáculo son: el Escolta, el Conejo corifeo, el Coro de yeso, Egisto, Clitemnestra, Casandra, el Herald, Agamenón, Orestes, Pilades, Electra, Hermes, Apolo, Pitia, Atenea y las Erinias. Por su parte los actores son: Claudia Castellucci, Loris Comandini, Giuseppe Furnari, Paolo Giudici, Enzo Lazzarini, Nicoletta Magalotti, Leone Monteduro, Carlotta Piras, Franco Pistoni, Fiorella Tommasini, Giovanni Vella, Silvano Voltolina (Castellucci R. y., 2013: 124). Algunos de estos no son actores profesionales y otros personas reales.

Como veremos, esta reescritura de la tragedia es también intertextual puesto que fusiona el texto de Esquilo con los cuentos de Lewis Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo* (Castellucci R. y., 2013: 36), y además, podríamos decir que en ésta intertextualidad se incluye a Artaud, puesto que Castellucci emplea una traducción de Carroll realizada por el dramaturgo francés: “En una palabra, la Orestíada atraviesa el espejo. Al otro lado del espejo he encontrado a Antonin Artaud sin quererlo ni buscarlo, por lo tanto fuera de la academia [...] El texto trágico de Esquilo padece una especie de descarrilamiento sobre otros raíles de ensueño. De Esquilo a Carroll, de Carroll a Artaud, de Artaud al silencio” (Castellucci R. y., 2013: 36).

De esta manera Castellucci logra la identificación de Alicia con Ifigenia, para hacer caer a la *Orestíada* en un movimiento infantil donde el lenguaje es otro, funciona de otra manera, “donde el lenguaje debe necesariamente renacer pasando por su propia muerte, pasando a través de las cosas, los animales, los sonidos, los seres y los lugares, privándose de su carácter regio codificado” (Castellucci R. y., 2013: 36).

### 4.1.1 Primer acto: Agamenón



Figura 8. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

El escenario está en penumbras, casi a oscuras, en el que se oye el latir de un corazón. Aparece en el escenario Corifeo (ver figura 8), un actor vestido de conejo, con orejas grandes, delantal marrón y una voz “aguda, de caballo castrado, que no tiene nada de trágico, de lo trágico” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 97) como señala Castellucci. Desde un inicio su director juega con la dicotomía de lo adulto y lo infantil: desde un comienzo nos enfrentamos a una paradoja entre dos polos opuestos. Lo trágico, la tragedia emergerá solo hasta después de la narración del Corifeo. Como en *el país de las maravillas*, el Corifeo-conejo busca su reloj de bolsillo y comienza a gritar “¡Ay dios! ¡Ay dios! ¡Voy a llegar tarde!”. En este momento aparecen en escena un coro de doce conejos de yeso que se mueven mecánicamente emitiendo ruidos estridentes. Esta es la manera que eligió Castellucci para representar su coro, el coro de la obra trágica: un conjunto inorgánico, una parodia que no habla, que no puede contar nada más que emitir ruidos. El Corifeo-conejo le habla al coro como dándole una lección sobre la tragedia: “Chiaramente non è che il vecchio maestro, che viene qui a impartire la dura lezione sulla Tragedia a degli scolari che non ne vogliono sapere di colpe di padri che ricadono sui figli” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 97)<sup>30</sup>.

Es casi una declaración de principios de la SRS con respecto a la tragedia; no solamente el Conejo quiere explicar un tema que no es de su competencia, sino que, además, sus alumnos, los conejos inorgánicos, no quieren escuchar e informarse sobre “la culpa del padre”, es decir, la culpa de Agamenón por haber matado a su hija.

La tragedia comienza con el relato del sacrificio de Ifigenia, justo cuando el padre tiene que elegir entre matar a su hija o renunciar a la guerra. Corifeo relata:

<sup>30</sup> “Claramente no es ese viejo maestro, que viene aquí a impartir la dura lección sobre la Tragedia a los alumnos que no quieren saber de los pecados de los padres que caen sobre los niños” [Traducción personal].

“peso fatal si rechazo la orden, pero el peso fatal es el sacrificio, mí mismo, la joya de mi casa ¿Hay alguna elección que excluya la culpa?” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 100). Alicia-Ifigenia es encarnada por una joven de pelo largo y rubio, vestida con una amplia falda. Ella se sube a una silla mientras el conejo sigue narrando la historia del sacrificio de la hija por parte de Agamenón: “Poi levò la sua mente su una rotta contraria, di sacrilega, oscena empietà: ebbe cuore lui stesso di fare da boia sacro alla figlia. [...] Il padre compì la preghiera ai servi del rito” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 100)<sup>31</sup>.

El rey Agamenón ha tomado la decisión de sacrificar a su hija Ifigenia para poder continuar su navegación a Troya. Este sacrificio anuda lo sagrado y lo sacrilego. Se trata de un ritual sagrado para asegurarse la benevolencia de los dioses y, al mismo tiempo, de un homicidio sacrilego que concierne al padre en un asesino. Agamenón es descrito como capaz de cometer “impiedad sacrilega y obscena” (Palmeri, 2013: 36), mientras que se compara a Ifigenia como una “capra [cabra] campestre” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 100).

Casi a la mitad del primer acto, aparece en escena Clitemnestra, una actriz de cuerpo obeso, desnudo y tumbado sobre un diván de seda negra, a ojos del espectador como una escena de sensualidad grotesca. La actriz no para de reírse sarcásticamente con una voz grave, mientras mira a su amante y esclavo Egisto. Al mismo tiempo, Agamenón vuelve a casa. El rey es encarnado por un actor con síndrome de Down que está ensayando. Se acerca al micrófono dispuesto para probar si éste funciona o no, cuando pronuncia unas palabras que se dirigen directamente a Castellucci, como director de la obra: “Romeo come mai non va? [...] Io... sono... direttore... Comandini Loris... adesso facciamo il ballo...” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 105)<sup>32</sup>

A continuación, Egisto llama a Agamenón y lo acompaña fuera del escenario para asesinarlo<sup>33</sup>. En la oscuridad oímos sólo el latido de un corazón hasta que aparece en escena un paralelepípedo de vidrio completamente sellado y en su interior una inmensa Cassandra, un cuerpo que parece el doble en tamaño al de Clitemnestra. Dos cuerpos que simbolizan el placer; uno el placer de la mujer prisionera y amante y el otro, el de una mujer dueña y adúltera. Además de este volumen de vidrio, aparecen en escena dos caballos negros, surgiendo así lo orgánico.

Egisto entra y sale del escenario, constantemente. Mata a Casandra por medio de un instrumento mecánico, mientras se oyen en *off* risas grabadas de la televisión. Castellucci pretende con esto volver la

tragedia un espectáculo y convertir irónicamente al espectador de teatro en un televidente. Lentamente la risa se sustituye por el latido del corazón.

Reaparece Clitemnestra, descrita como una figura primitiva y terrible, la “Venere anatólica, la grande madre del neolítico” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 111)<sup>34</sup>. Egisto trae el cadáver del marido muerto, mientras Clitemnestra siente placer frente a esta imagen, casi al orgasmo. Egisto golpea con un garrote al Corifeo que llora por la muerte del rey, mientras las cabezas de los conejos explotan bajo la música distorsionada de Wagner. Al final de este acto, el Corifeo tartamudea, lo que nos podría dar a entender que este ya no puede identificarse con su personaje, como si ya no pudiera reproducir un discurso que le es ajeno.



Figura 9. Diosa Madre sentada flanqueada por dos leonas de Catalhöyük (Turquía), edad neolítica (aprox. 6000-5500 A.C), hoy en el Museo de Civilizaciones de Anatolia en Ankara (Turquía)



Figura 10. Clitemnestra en la *Orestíada* (2015), Fotografía por Guido Mencari.

<sup>31</sup> “Entonces levantó su mente en una ruta al contrario, sacrilega, obscena maldad: él tenía el corazón para ser verdugo sagrado para su hija. [...] El padre llevó a cabo la oración a los siervos [asistentes] del rito.” [Traducción personal].

<sup>32</sup> “¿Romeo como siempre mal? Yo... soy... el director... Comandini Loris... ahora vamos a bailar.” [Traducción personal].

<sup>33</sup> En el montaje de *Purgatorio* (2008) Castellucci también representa una escena violenta tras las cortinas, con respecto a dejar escenas ocultas a la vista del espectador, éste señala: “Si tú quieres hacer una escena brutal y sangrienta, tienes que esconderla porque solo de esta manera se vuelve efectiva” [Traducción personal] (Palmeri, 2013).

<sup>34</sup> “Venus de Anatolia, la gran madre del Neolítico” [Traducción personal].

#### 4.1.2 Segundo acto: Coéforas

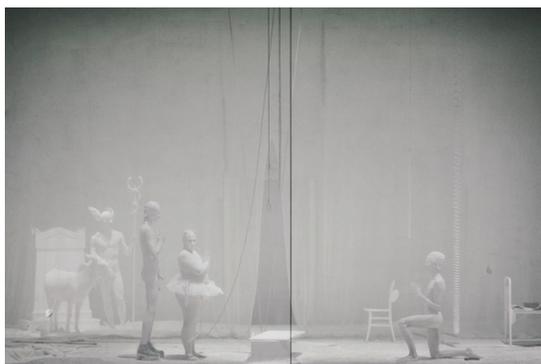


Figura 11. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

En el segundo acto, la escenografía reproduce una especie de viejo circo; un espacio casi completamente blanco<sup>35</sup>, con paredes forradas en papel, suelo de harina blanca y dos grandes estrellas puestas en el fondo. Una cortina de gasa blanca divide el espacio en dos: por un lado el escenario y del otro el público. En el escenario se pueden observar una silla de madera, otras silla giratoria que no deja de dar vueltas y una cama de hospital, y en el centro del espacio un paralelepípedo como una tumba.

Los actores entran al escenario oscilando de un lado para otro, como si fueran péndulos, definiendo así el ritmo del acto. Los actores anuncian las dudas de Orestes ante el homicidio. Orestes y Píldes, son interpretados por dos jóvenes delgados que van desnudos, pintados de blanco y con unos cascos pequeños tipo militar, hechos de látex blanco. Una mujer muy gorda encarna a Electra, con un tutú rosa y un pequeño pene también de látex. Electra y Píldes representan la venganza y, por ello, cargan una pistola, mientras que Orestes representa la incertidumbre.

Durante este acto ocurre una escena que nos es muy relevante: se abre la tumba de Agamenón y aparece una cabra muerta, con su torso sin cuero y con una capucha blanca en la cabeza. Existe aquí una clara alusión al sacrificio del macho cabrío que ocurre en la tragedia, Castellucci señala que “la cabra es la respiración, es el cuerpo mismo de la Tragedia y que representa el cadáver de Agamenón” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 146). Píldes y Electra conectan con tubos el cuerpo de la cabra, como para mantenerlo con vida, para mantener con vida el cuerpo del padre. Entonces, Electra se dirige a la cabra diciéndole: “Bevi il mio latte, papà” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 128)<sup>36</sup>.

En la escena siguiente, Píldes lleva un sombrero cónico con dos grandes orejas de látex, mientras que Orestes lleva una nariz de payaso<sup>37</sup>. Durante este ritual tragi-cómico, Píldes instala un brazo mecánico en el cuerpo de Orestes, momento en el que se transforma en una especie de criatura humana y cibernética. El mecanismo del brazo provoca un ruido de salida de aire que se acopla a la respiración de la cabra, lo que evidencia una continuidad y unión entre Orestes y Agamenón, es como si el movimiento del brazo armado se hiciera cargo del mecanismo de respiración de la cabra, recuperando así la relación con el padre y siguiendo sus pasos, Orestes mata a la madre. Ambos matricidios nos permiten leer la *Orestíada* desde una perspectiva matriarcal y feminista. Es en el mismo programa de mano que Castellucci declara estar a favor de la madre: “De parte de Clitemnestra” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 145), y es en una carta dirigida de la crítica italiana donde el director remarca la importancia de una lectura de la *Orestíada* a partir de la figura de la madre (ya habíamos mencionado la importancia de la leche materna en la obra): “Ha sido como leerla desde el punto de vista invertido del orden que está cediendo; del orden que estaba antes, al principio, del orden matriarcal. En una palabra: estoy con Clitemnestra” (Castellucci R. y., 2013: 37).

Clitemnestra vuelve a escena en su diván griego, declamando contra Orestes: “Figlio mio... fermati, oh figlio: abbi rispetto... Ah!... Ah!... Ah!... –oh figlio– di questo seno... su cui tante volte il capo ti cade [...] ahimè!... Ahimè!... Questa serpe che io generai serpe che io nutrii” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 135)<sup>38</sup>.

Al final del segundo acto, vemos a Orestes ahorcar a Egisto detrás de esta sábana que funciona como telón. Píldes y Apolo han guiado este matricidio, puesto que son ellos dos los que deciden cuándo dar aire al cuerpo de la cabra y cuándo operar el mecanismo del brazo hidráulico. El matricidio ocurre detrás de éste telón blanco, pues sólo se ven manchas de sangre en ella. Al final, una especie de terremoto sacude el escenario mientras Orestes cae sobre la cama dejando fuera su brazo mecánico, como si este fuera el culpable del homicidio, no él, sino su brazo controlado por fuerzas ajenas a las suyas.

<sup>35</sup> Castellucci señala en una entrevista del 2002 que el blanco utilizado para las Coéforas: “Es el blanco de la luna, su polvo silencioso. [...] la cabra, su piel que incorpora la respiración es el cuerpo mismo de la tragedia (tragos) y que aquí recibe la leche del odio de una niña para volver a ser”. En el programa de mano Castellucci remarca que la *Orestíada* se basa metafóricamente en la leche materna: “Hay una economía de leche materna en el texto de Esquilo, una escritura hecha de blanco sobre blanco. Leche materna. Mujeres lactantes negadas. Leche que es mezclada con la sangre de los muertos” [Traducción personal] (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 146).

<sup>36</sup> “Bebe mi leche, papà” [Traducción personal].

<sup>37</sup> La nariz de payaso podría hacer referencia a la “comedia” del título de la obra.

<sup>38</sup> “Hijo mío... detente, oh hijo, ten respeto... Oh!... Oh!... Oh!... –oh hijo– en este pecho... en la que muchas veces hiciste caer tu cabeza [...] Ay!... Ay!... Esta serpiente que yo generé, esta serpiente que yo alimenté” [Traducción personal].

### 4.1.3 Tercer acto: Euménides



Figura 12. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

Este acto está colapsado de los fantasmas de Clitemnestra que amenazan a Orestes. La voz femenina de Pitia, la sacerdotisa de Apolo, declama: “Lo vedo: sacro orrore su lui; curvo, prostrato, figura di uno che implora. [...] Davanti a lui, all'uomo, una banda mostruosa di donne, assopite, posate sui seggi. No! Donne?! Che dico? Gorgoni, anzi” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 138)<sup>39</sup>. Aquella expresión de “horror sagrado” (sacro orrore), manifiesta las aterradoras consecuencias del femicidio.

Vemos a Apolo encarnado por un actor sin brazos y con grandes alas negras, imagen que descoloca puesto que rompe con su representación clásica de hombre joven desnudo con un manto y un arco o lira. Además, en el escenario se puede observar una jaula de vidrio con cinco monos en ella, los que representan a las Erinias<sup>40</sup>. El fantasma de Clitemnestra se dirige a ellas para reivindicar su venganza: “Ah, voi dormite, dormite pure. Che bisogno ho io di gente che dorme? [...] Fantasma di sogno, sono io: Clitemnestra, che vi chiama” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 140)<sup>41</sup>.

A continuación se puede observar a Orestes, quien durante el segundo acto se había transformado en un cuerpo mecánico (no orgánico con su brazo hidráulico). entrando a la jaula de monos. Castellucci acota para esta escena: “È lui che non vuole vedere, non vuole sentire e non vuole parlare. È un'idea che ruba alle scimmie. Non ne vuole sapere dell'inferno, e si finge pazzo” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 141)<sup>42</sup>.



Figura 13. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

La atmósfera de la escena se ha vuelto totalmente caótica y ruidosa, Apolo, tratando de establecer el orden, le ordena a las Erinias que abandonen el santuario. Existe una vez más una muestra del contraste entre lo sagrado y lo sacrílego; el templo de Apolo se ha llenado de animales, de seres impuros. A final aparece Atenea quien absuelve a Orestes: “Tocca a me, ora, per ultima, dare il mio giudizio. Io voto in favore di Oreste/ Madre che mi abbia generato, io non ho. [...] Io sono solamente del padre” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 142)<sup>43</sup>.

El hijo absuelto logra salir de la jaula, mientras Píldes se queda en ella mirando a los espectadores. Tras las palabras de Atenea, se oyen truenos: el ambiente se ha vuelto aún más tenebroso, como si una maldición hubiera caído sobre la escena, lo que nos hace pensar en la injusticia del hijo absuelto impunemente. Castellucci deja al espectador en medio de una atmósfera densa y oscura, sin posibilidad a nada más puesto que la obra ya ha llegado a su final, como si no existiera conclusión positiva, sin ninguna posibilidad de reconciliación.

<sup>39</sup> “Lo veo: horror sagrado sobre él; curvo, prostrado, figura de uno que suplica. [...] Delante de él, del hombre, una banda monstruosa de mujeres, adormecidas, cubiertas sobre los sitios; ¡No! ¡Mujeres?! ¿Qué digo? Gorgona [deidad y monstruo femenino de la mitología griega, como Medusa], más bien” [Traducción personal].

<sup>40</sup> Las Erinias o Euménides, en la mitología griega, eran personificaciones femeninas de la venganza que perseguían a los culpables de ciertos crímenes.

<sup>41</sup> “Ah, duerme, duerme bien ¿Qué necesidad tengo de dormir a la gente? Fantasma del sueño, soy yo: Clitemnestra, quien te llama” [Traducción propia].

<sup>42</sup> “Es él [Orestes] quien no quiere ver, no quiere oír y no quiere hablar. Es una idea que se roba de los monos. Él no quiere saber del infierno, y finge ser loco” [Traducción propia].

<sup>43</sup> “Depende de mí ahora, por fin, dar mi opinión. Yo voto a favor de Orestes/madre que me ha creado, no lo hice. [...] Yo soy el padre”. [Traducción propia].

## 4.2 La máquina teatral de Castellucci.

La descripción anterior de la *Orestíada* nos permite evidenciar el funcionamiento del dispositivo creativo de Castellucci, el cual se basa principalmente en una nueva narrativa que se reinventa en una experiencia visual, emotiva y por sobre todo sensorial, que funciona como un dispositivo para descubrir la tragicidad del mundo. Un montaje colapsado de imágenes violentas, de sonidos estridentes, que aunque prime el color blanco pareciera ser un blanco sucio, denigrante, que nos enrostra nada más que la presencia del ser humano en el mundo, quizás ahí está lo trágico según su director, quien logra restituir la violencia al mito griego, como en una especie de “profanación” (Tortosa, 2016). Esta visión trágica y negativa de la realidad se puede observar en el final del montaje, el cual rechaza cualquier interpretación positiva o evolutiva de lo trágico y remarcando que el nudo trágico es inextricable. Mientras Esquilo soluciona el conflicto a través de la creación de un tribunal, Castellucci deja el final abierto, sin dejar posibilidad para la democracia: “Ogni differenza tra violenza impura e violenza purificatrice scatena un indistinto e reciproco attacco. Da che parte sta la giusta violenza? Questa tragedia mette in scena proprio la perdita di differenza [...]” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 146)<sup>44</sup>.

La *Orestíada* está colapsada de conflictos enfrentados como dos polos opuestos entre lo sagrado y lo sacrílego, lo orgánico y lo inorgánico, lo humano y lo animal, donde el escenario y todo el edificio teatral se transforman en un campo de batalla que da lugar a la antítesis sin conciliaciones ni redenciones. A continuación analizaremos ciertos elementos de la máquina teatral que permiten evidenciar cómo la SRS logra la conformación de ese campo de batalla, que funciona como un umbral de *la otredad*, de lo extraño de nuestra propia vivencia, de *lo animal* de nuestra existencia, enfrentando y violentando incluso al espectador.

### 4.2.1 Intertexto, qué significa reescribir

La palabra *re-escribir* se nos aparece como concepto clave dentro de una “práctica” interdisciplinar, en la que se incluyen intelectuales, directores, filósofos y artistas variados que, a partir principalmente de las revueltas del mayo '68, emergen estos sujetos que comparten la idea de cambiar los paradigmas imperantes, de “reescribir” la historia. Es desde los años sesenta, bajo este influjo del cambio de paradigma provocado por movimientos juveniles, estudiantiles, feministas y poscoloniales, que la práctica de la re-escritura se convierte en un concepto clave de la con-

temporaneidad<sup>45</sup>, como la historiadora de arte Roselee Goldberg señala, desde 1968 los artistas reevaluaron sus intenciones de hacer arte desmarcándose de la institución de arte, de las galerías y de la aceptación popular (Goldberg, 1996: 152).

El concepto de “intertextualidad” surge a partir de discusiones y teorías sobre el texto dentro del grupo parisino *Tel Quel*, del que forman parte los intelectuales Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault, donde desarrollan un nuevo concepto de texto como dispositivo de producción de significado y no como mero producto acabado, donde el *intertexto* –un texto creado a base de otros textos logrando la creación de una especie de diálogo interno– no funciona como un punto fijo, sino como un cruce de superficies textuales un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual, etc.

De esta manera, la idea de *intertexto*, surge a partir de poder comprender los textos (dispositivos de producción de significado) como mosaicos de citas, en constante diálogo con otros textos, contextos y autores, cuestionando así la linealidad de un texto y de su significante, lo que nos permite leer los textos a través de perspectivas pluridireccionales.

Entendiendo esto, reescribir un texto no se reduce a escribir una mera reinterpretación de un texto anterior, sino que abre un campo complejo, plural y abierto entre textos antiguos y nuevos, entre autores, contextos y hasta culturas. Lyotard, considerado el teórico de la postmodernidad, en su ensayo titulado *Reescribir la modernidad* (1986), afirma que reescribir “no significa ya en algún modo una vuelta al origen mismo, sino un ‘abrirse camino, una elaboración’” (Lyotard, *Reescribir la modernidad*, 1986: 26). En este sentido, re-escribir implicaría rediseñar, recolocar y reevaluar el protomundo clásico, implicaría la reconstrucción creativa y radical de un imaginario, que pone en entredicho las ideologías universales del hombre blanco heterosexual, occidental y burgués.

Castellucci al reescribir el texto clásico de Esquilo, logra abrir un campo de creación y experimentación de lenguajes, formas y sujetos, que abre una red infinita de conexiones con diversos niveles de significación y, por ende, de lecturas.

La reescritura de la *Orestíada* de Castellucci trabaja sobre el canon (el texto de Esquilo) con estrategias pluridireccionales y movimiento, desplazando fronteras, y mostrando una compleja relación de apropiación y recreación, pero también de violación y rechazo, “una relación de doble vínculo con la tradición literaria que funciona, a la vez, como modelo y anti-modelo” (Palmeri, 2013: 65). El texto griego entonces estaría fun-

<sup>44</sup> “Cualquier diferencia entre la violencia impura y la violencia purificadora desencadena un ataque indistinto y mutuo ¿Qué es la violencia de derecha? Esta tragedia demuestra la pérdida de la diferencia” [Traducción propia].

<sup>45</sup> Es a partir del mayo francés del '68 donde emergen nuevos sujetos políticos que pretenden “reescribir” la historia. Hablar de reescritura implica entonces tener en cuenta todo este telón de fondo que tiene por objetivo cambiar tanto las coordenadas socio-culturales como los paradigmas imperante.

cionando como canon establecido –entendido como lenguaje que perdura en nuestra cultura hasta el día de hoy–, amenazado por su reescritura bajo el nombre de *Orestíada* (*¿una comedia orgánica?*) que funciona como un territorio de continuos sabotajes y múltiples intercambios: una reescritura transgresora que implica ruptura y enriquecimiento, abriendo múltiples horizontes de significación y experiencia.

## 4.2.2 Texto-máquina

Como ya hemos mencionado con anterioridad, la reescritura que hace Castellucci del mito griego, que aunque no utiliza el texto originar de Esquilo, funciona como una red de conexiones que se complejiza y enriquece al utilizar como base dos traducciones de éste, una versión antigua y literaria, y otra escolar, porque es esa imagen infantil y escolástica la que le hace sentido de conectar con la imagen del teatro de Atenas: un teatro serio y antiguo.

Castellucci encontró en las traducciones del filólogo Savino (1978) y de otra más antigua que realizó Valgimigli (1948) esa antigüedad severa, ese libro y palabra muerta, que no encontró en la famosa traducción de Pier Paolo Pasolini para el Teatro Popolare en Siracusa (1960), señalando:

Buscaba algo que devolviese severidad a ese lenguaje, algo inflexible y heroico, algo como un formulario académico, como una anticipación fáctica del gesto por venir, que sin embargo no ocurría nunca porque todo únicamente se decía. Me he dirigido a traductores que se consideran anticuados, porque me interesaba el dato muerto de las cosas, su polvo de sueño. Es la lejanía de esta forma la que me ha atraído (Castellucci R. y., 2013: 35).

La SRS logra montar una obra tan oscura y misteriosa donde, a partir de aquellas traducciones de la *Orestíada* añejas, encuentra esa lejanía en la forma, llegando a compararla con el acto de una misa en latín; incomprendible, pero que aun así su forma y su oscuridad logra atraer, llevando a los espectadores a un lugar de alucinaciones.

Como ya habíamos mencionado con anterioridad, Castellucci además, hace uso de dos textos con los que logra complementar la visualidad de éste montaje, estos son los textos de Carroll sobre *Alicia* y las traducciones que Artaud hizo de éstas. En resumen, el director de la SRS comienza por Esquilo, de dos de sus traducciones, para seguir con la figura de Alicia de Carroll, puesto que es ahí, en la caída de Alicia, donde encuentra el acto trágico, mientras que con Artaud encuentra el vacío del sentido, “del” sentido, hacia la pobreza de Esquilo. Como Castellucci señala:

Mi intención era desenmascarar un texto, y el texto debía ser lo más central posible. El teatro debía nacer de un parto doloroso, de los *despojos* de un texto. Quería un texto que se presentara de forma autoritaria y centralizadora; algo ante lo que tuviera que bajar la cabeza y volverme pequeño absorber su tremendo misterio por “contacto” [...] Quería un texto académicamente respetuoso con el espíritu ritual de Esquilo, que devolviera la idea de cuerpo inmenso [...] El texto se da con este tipo de intermitencia, de repeticiones, de señales y de carreras (Castellucci R. y., 2013: 36).

Los textos que utiliza Castellucci, su material lingüístico, logran interactuar con la textura de la escenificación y la situación teatral. De ésta manera resulta impreciso hablar del texto de la *Orestíada* (*¿una comedia orgánica?*), pero sí de elementos portadores de significados que se entrelazan, logrando potenciales conexiones entre sí y el resto de los elementos que conforman el montaje. Como señala Lehmann, el texto posdramático no es únicamente un nuevo tipo de texto representacional, sino un nuevo tipo de uso de los signos. A través de esta nueva concepción de texto teatral –que Lehmann define como *performance text*– “el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información” (Lehmann, 2013: 149). Es dentro de esta lógica en que Castellucci asocia el texto y el libro mismo con la muerte, señalando: “El libro es un cadáver. Es una letra muerta, siempre y de todos modos” (Castellucci R. y., 2013: 74), de esta manera Clitemnestra se vuelve un nombre y un cuerpo en escena, no así en el libro, pues creemos en la capacidad de la escritura dramática –y no en la poética–, aquella que es capaz de guardar una íntima conexión con el espacio y edificio teatral. Clitemnestra se vuelve corporal no en la mente del lector, sino en el espacio teatral frente a la percepción del espectador.

Deleuze, por su parte, señaló que el libro no es más que una construcción, un reflejo de las escrituras que se sedentarizan, que se asientan en los recursos de la textualidad, que buscan una unidad desde la que mostrarse, atándose a códigos, afirmándose en estructuras edípicas (Deleuze, Conversaciones, 2006). En este sentido, al igual que Castellucci, Deleuze entiende que el libro no debe de tratarse como un espejo que refleja realidades, sino que el libro-máquina entendido como artefacto- se establece por intensidades y flujos, Deleuze entiende que en este sentido no hay libros, tan sólo flujos energéticos que impulsan el deseo del ser humano por poseer su entorno.

El texto dramático de la *Orestíada* funciona entonces como un texto-máquina. Castellucci señala que la escritura gira visiblemente en torno a palabras invisibles, “y las palabras invisibles son, precisamente, las

acciones, que no pueden escribirse porque, al hacerlo, ya no se podrían realizar en toda su potencia” (Castellucci R. y., 2013: 100). Lo que este director logra con la *Orestíada* es la construcción de una obra a partir de devenires, mediante figuras inacabadas, percepciones fugaces que establecen puntos de proximidad o repulsión, que en esa carencia de palabras, de ideas organizadas, de poesía, logra comunicar un auténtico mundo de evidencias y sensaciones.

De esta manera el texto de Esquilo pierde el poder hegemónico que podría tener, logrando una deconstrucción total del texto *mayor*, donde domina una estrategia antinarrativa y antifigurativa. La propuesta de Castellucci se nos presenta como una especie de aminoración del texto griego, logrando de esta manera una invertida de imposiciones y preceptos. Un ejemplo de aquello es también el título mismo de la obra; *Orestíada* (*¿una comedia orgánica?*), un título intencionalmente provocador, que cuestiona si ésta pertenece o no al género de la comedia con el objetivo de poner en duda lo trágico e incluso de sobrepasarlo.

### 4.2.3 Cuerpo

Teatro significa crear, parir demoníacamente un cuerpo, ante todo como cosa, peso, grumo al que enseñar por una moneda, barraca de por sí. (Castellucci R. y., 2013)



Figura 14. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

A lo largo de la *Orestíada* se puede observar que existe un problema de cuerpo y órganos, en ella se trabaja con cuerpos que escapan de los cánones de belleza establecidos como el cuerpo con síndrome de Down de Agamenón, el cuerpo obeso de Clitemnestra, el cuerpo casi anoréxico de Orestes o el cuerpo sin brazo de Apolo. Al igual que Artaud y el Cuerpo sin Órganos, Castellucci revela la importante relación que existe entre su obra y la corporalidad, creando un universo donde los cuerpos resisten los mecanismos clasificatorios y ordenadores que los identifican. Lehmann por su parte, identifica que el tema de lo corporal forma parte de los signos que definirían el teatro posdramático señalando que:

En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la corporalidad autosuficiente, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su presencia aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera. Además se agrega la presencia del cuerpo desviado que se aparta de la norma a través de la enfermedad, la minusvalía o la deformación y que provoca una fascinación o inmoral, malestar o miedo (Lehmann, 2013: 165).

Como veremos a continuación, el cuerpo tratado por Castellucci constituye un anuncio de *lo animal*, de la otredad y de la alteridad. Para él, como afirma en el programa de mano de la *Orestíada*; “è precisamente nel fisico la violenza che emana questa trilogía” (Castellucci, Guidi, & Castellucci, 2001: 146). Estos cuerpos marginados de la norma que se presentan en la *Orestíada* obedecen a una visión anti-humanista y provocadora, que guarda relación con lo que Artaud proponía en su Teatro de la Crueldad:

No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. Y reivindico así el derecho a romper con el sentido del lenguaje, de quebrar de una buena vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos (Artaud, 1978: 115).

Podríamos afirmar entonces que el punto de partida para quebrar la “armadura del lenguaje” en Castellucci, es el cuerpo, aquel que rompe con el cuerpo estéticamente impuesto por la sociedad de consumo y que representan ese cuerpo *animal* que choca con la sociedad homogeneizadora, es ese cuerpo que se alza contra el cuerpo biopolíticamente aceptado, aquel que se efectúa en una constante y radical lucha que implica el desmembramiento de la idea de organismo, lo que en su operación logra plantear un lugar límite de la experiencia.

De esta manera, el cuerpo en Castellucci se vuelve una zona intensa de interrogación desde donde se piensan otros enlaces y otros modos de percepción, descubriendo así nuevas potencialidades de su teatro.

#### 4.2.3.1 El actor

Entonces el teatro posdramático de la SRS rompe con la ordenación centrada en un *logos*, levantando una poética donde la disposición de espacios de sentido y sonido está abierta a múltiples usos, donde los actores aparecen en escena en su auténtica presencia y no como meros portadores de un personaje o intención que no les pertenece, es por ello que los actores en la *Orestíada* no resultan ser personajes, sino que una especie de personas autómatas, donde parecen ser movidos de modo mágico, sin motivaciones aparentes, ni rumbo ni conexiones, abriendo así una problemática que tiene que ver con la autonomía del ser humano. En gran medida en la *Orestíada*, no hay ni personajes psicológicamente elaborados ni individualizados en un contexto escénico coherente, sino figuras que parecen ser emblemas incomprensibles. Castellucci señala:

El actor no es el que hace, sino el que recibe. Es el que es “quitado”, cuyo cuerpo es consumido por la mirada ustoriosa de los presentes y cuya sangre auricular es corriente, hemorragia, libación para el escenario. El estar del actor en el escenario es, precisamente, un “estar”. Un ser escenario para el escenario (Castellucci R. y., 2013: 22).

El actor es considerado como una escultura gestual, como agentes del acontecimiento teatral. El actor aquí, no es ya el que actúa, sino el que es actuado por el escenario, el que sabe reducirse a escenario. Castellucci integra en su poética la figura del actor como elemento de una estructura espacial semejante a la de un paisaje. Lehmann identifica este uso bajo el nombre de escena post-antropocéntrica (Lehmann, 2013); aquel teatro que sitúa al cuerpo humano a la misma altura de las cosas, los animales y las líneas de energía en una única realidad, logrando así hacer imaginable otra realidad distinta a la dominada por el hombre, distanciándose de aquel actor ligado a la poesía del texto, tan solo como añadidura de una cadena antigua oxidada de la tradición teatral. Es por ello que Castellucci comprende al actor como “es ese ‘ángel de lo bizarro’ que, desde los bastidores de la orgía, ‘entra’ en escena violando su densidad histórica”<sup>46</sup>.

El actor en la *Orestíada* funciona como el cuerpo mismo del teatro; un cuerpo difícil de controlar, ingobernable, es por esto que su presencia se vuelve violenta, presencia que Castellucci asocia con un animal: la desnudez, el no-lenguaje, la imposibilidad de narración y su irrupción violenta en el escenario.

#### 4.2.3.2 El animal

El animal funciona como núcleo donde resuenan todas las violencias.  
(Giorgi, Formas comunes, 2014)



Figura 15. *Orestíada* (1995). Recuperada de <http://www.plastikart.it/orestea-di-romeo-castellucci/#!prettyPhoto>

Este es quizás el punto que ejemplifica de manera más directa y simple el tema de *lo animal*, de cómo funciona éste como artefacto creativo y desestabilizador en la poética de Castellucci. Ya sabemos que *lo animal* no refiere exclusivamente al animal mismo y no queremos confundir al lector con la igualación de ambos conceptos, pero el animal hace referencia y carga en su cuerpo y en su historia todo lo que el concepto de *lo animal* guarda. Por su parte, sabemos que la biopolítica se trata de una política de la corporalidad, de la corporización, que hace del cuerpo y de la vida un terreno sobre el que se estampan normas y formas de vida normativas. La pregunta entonces es ¿qué sucede con el animal cuando es puesto en un lugar que no le corresponde como es el escenario teatral?

El animal puesto en escena entra a desestabilizar este orden impuesto por la biopolítica, desde donde hace emerger lo extraño y *lo otro* del hombre al sacarlo de la cúspide de las especies, logrando así imaginar otros modos de relación con el cuerpo y entre los cuerpos, y otras políticas de lo corporal. Castellucci hace aparecer al animal –y los cuerpos al margen de la norma– sobre el escenario con el objetivo de quebrar esta visión unívoca y biopolítica, haciendo un llamado a pensar al hombre como el resultado de la desconexión entre la vida y el *logos* que caracteriza al hombre occidental, tal como señaló Agamben en su momento (Agamben, 2006). En la *Orestíada*, su director pone el cuerpo del animal –el cuerpo muerto del chivo, el caballo y los monos– en el centro de la mirada, para desde allí dislocar las distinciones entre animal y humano, y entre cuerpo vivo y cuerpo muerto; y al hacerlo interroga la naturaleza histórica y política de esas distinciones. El animal en la poética de Castellucci, aparece para enrostrarle al actor y a los espectadores lo que le hace falta, aquello que perdieron, funcionando así como la sombra, como el estorbo, el deseo:

<sup>46</sup> Castellucci, Romeo y Claudia, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Madrid, ed. Continta Me Tienes, colección Escénicas, traducción Carla Matteini, 2013, 124 pp., p. 67.

Un animal en escena es un pedagogo. Un animal en escena me indica la percepción del escenario como hecho profundo de *deima panikon*, me habla de todo el miedo necesario: me hace oír al dios emergido de su cuello; me retrae al mundo y me enseña los primeros pasos (Castellucci R. y., 2013: 31-32).

El cuerpo del animal, ese cuerpo-signo, al estar fuera del lenguaje (del *logos*), desestabiliza la escena con su imposibilidad de narración, la llena de pánico y terror, como si nos mirara a los ojos y nos enrostrara todo el mal, que como humanos, hemos provocado. Castellucci escribe en su texto *Los peregrinos de la materia*:

Es el retorno de un exilio el que el cuerpo –olvidado– cumple para describir su círculo perfecto que acopla los cabos de la circunferencia [...] El retorno del cuerpo es un acto de verdad objetivo; el silencio y la sencillez de espíritu son la vía breve del cuerpo victorioso. En cierto sentido es la humildad la que hace que el cuerpo venza. Cuerpo como soma, pobre-de-mundo; cuerpo que busca al animal, su original estar fuera que le consiente la entrada en la potencia exacta (Castellucci R. y., 2013: 64-65).

El animal retorna entonces como amenaza, como esa presencia espectral del muerto-vivo, como cuerpo vivo y matable/capturable/sometible. Los animales expresan esa condición en sus mismos cuerpos –y esa expresividad es la cuestión de la biopolítica: la de una visibilidad de cuerpos en los que las políticas de la vida y de la muerte se vuelven signo y, por lo tanto, saber, sentido y espacio de contestación–. Gabriel Giorgi señala que “aquí los animales asedian, como los fantasmas: retornan desde su desaparición, desde su captura y su secuestro como imagen espectacularizada y como mercancía” (Artaud citado por Giorgi, *Formas comunes*, 2014: 153). De esta manera el animal entra a desestabilizar la escena y la relación humano/actor/espectador-animal, logrando así activar un nuevo tipo de percepción no racional, desplazando al espectador mismo y quebrando el humanismo propio de nuestra cultura occidental con su lógica biopolítica que separa los cuerpos que importa de los que no, aquellos que se dejan vivir de los que se dejan morir. El animal en definitiva logra demarcar nuevos horizontes de lo corporal, emergerá desde los confines de lo corporal y trazará desde allí nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación.

Deleuze, al rechazar aquella filosofía dualista la cual separa al animal del humano, considera al animal como un estatuto plenamente metafísico que transforma la comprensión de lo humano, permitiendo descartar la idea de una esencia invariante y personal. El animal puesto sobre el escenario, además de desestabilizar la relación humano-animal y con ello la escena, permite la creación de una zona donde aquel hombre y aquel animal intercambian sus propieda-

des, creando zonas de indiscernibilidad y de devenir. El teatro de la SRS estaría permitiendo entonces el intercambio y relación de fuerzas entre el hombre y el animal, como una continuidad de oposiciones, que logran atravesar lo material, orgánico y psíquico. De esta forma Castellucci trabaja con el animal por su intensidad, por su flujo de energía; aceleraciones y detenciones, estiramientos y plegamiento, una potencia que desterritorializa al hombre, como si Castellucci tuviera el objetivo de bajar la escala evolutiva, privilegiando así la involución.

El animal entonces, aparece como amenaza, como desestabilizador de relaciones, pero también como intensidad, como el borde intensivo del hombre, logrando que éste último explore el límite, *lo otro*, el afuera, funcionando así como borde institucional. El devenir-mono, devenir-caballo o devenir-cabra que existen en la *Orestíada*, adquieren un valor político y crítico al hacer pasar su vida inmanente y su poder orgánico frente a los espectadores y actores. Podríamos decir entonces, que lo que Castellucci pretende, al poner al animal en escena es esta necesidad y capacidad de capturar fuerzas, fuerzas inéditas de lo corporal y de lo vital, lo que nos permite pensar el trabajo de la SRS como un acceso directo a las fuerzas intensivas.

#### 4.2.4 El espacio como realidad alternativa.



Figura 16. *La escuela de Atenas* (1508-1513), Rafael Sanzio. Recuperada de <http://artetorre.blogspot.cl/2015/09/la-escuela-de-atenas-rafael-sanzio.html>

El nombre de la compañía Societas Raffaello Sanzio alude a la educación y al interés personal por parte de sus miembros hacia las artes visuales, sugiriendo una afinidad con el Renacimiento italiano y con el pintor Raffaello Sanzio (conocido comúnmente como Rafael) considerado uno de los maestros de la perspectiva. Existe entonces aquí una contradicción de base por parte de la compañía; pareciera como si encontrarán en la perspectiva –propia de las artes pictóricas del Renacimiento– un mecanismo que favoreciera su

desarrollo creativo. Pero no es así, es el mismo Romeo Castellucci quien categóricamente rechaza la perspectiva en su teatro:

Our performance lack perspective because we are against perspective... [T]he physical perspective makes you lose the internal perspective; it breaks the wall that we are appealing for, the Byzantine wall, the wall that was there before the Renaissance: perspective breaks the iconostasis... Fixity is lost along with the significant layers of oriental Byzantine rigidity... Perspective is internal: one should not see it. There are several methods and techniques to gain perspective. [And whereas there can be several perspectives] bi-dimensionality is only one; it is always the same (Novati, 2009: 52)<sup>47</sup>.

Si bien la *Orestíada* ocurre en un edificio teatral convencional, en el proscenio y de manera frontal, el diseño integral de esta obra rechaza la perspectiva al ser considerada como un sometimiento (Novati, 2009: 52), negándose así al tener que simular cosas que no existen, a hacer *como si*. El espacio en la *Orestíada* es entendido como un espacio vivo, como un cuadrilátero sensitivo, que permite la aparición de los cuerpos, formulándose como un espacio que da posibilidades para que todo ocurra, que dé lugar a todos los elementos, acciones, sonidos, ruidos, objetos y presencias.



Figura 17. *Orestíada* (2005). Fotografía por Guido Mencari.

En la *Orestíada* el espectador se sitúa de frente al escenario, observando desde su butaca el hecho teatral. La obra comienza y termina en el mismo lugar, todo lo que ocurre permanece allí; dentro de esta caja italiana. El espacio de la *Orestíada*, un espacio amplio sin ninguna construcción, se modifica a lo largo de los tres actos –principalmente con la ayuda de la iluminación–. En primer lugar (ver Figura 17) nos encontramos frente a un espacio a oscuras, donde, desde la penumbra, aparece Corifeo junto al coro de conejos de yeso. El espacio aún no se abre, la oscuridad no nos ha permitido observar sus dimensiones. Ya sabemos que durante este montaje existe una dicotomía entre lo orgánico y lo inorgánico, el espacio se formula aquí como una afirmación de esta idea; por una parte ve-

mos una caja negra y por otra escuchamos el latir de un corazón, como si el espacio estuviera respirando desde la penumbra, como si el espacio tuviera vida.



Figura 18. *Orestíada* (2015). Fotografía por Guido Mencari.

El proscenio recién logra abrirse en el segundo acto, ahora todo se ha vuelto blanco, un blanco orgánico de harina, gaza y papel (ver Figura 18). Castellucci decide colocar una gaza entre el escenario y el público, reafirmando la división de la cuarta pared. El espectador apartado logra obtener una visión distorsionada de lo que está ocurriendo sobre las tablas. Es en el tercer acto que el espacio se vuelve ahora una jaula, como una especie de reafirmación de la cuarta pared, con atmósfera de horror, volviendo así a la oscuridad del primer acto casi como un volver a lo mismo, negando la posibilidad de un final positivo (ver Figura 19). Lo que está ocurriendo en el espacio es la reafirmación visual y espacial (valga la redundancia) de lo que hemos tratado con anterioridad: son las ideas de la dicotomía entre orgánico e inorgánico y la idea del final sin salida, del final negativo, que se hacen tangibles en el escenario (principalmente mediante la iluminación y el tratamiento del espacio).



Figura 19. *Orestíada* (2015). Fotografía por Guido Mencari.

La *Orestíada* se nos presenta como un montaje intenso en cuanto a imagen y espacio, con un diseño que acompaña esta intención de crear una experiencia esencialmente espacio-visual. Se nos enfrenta a un espacio vacío, sin grandes construcciones ni aparatos lumínicos complejos, colmado por los ruidos producidos por los cuerpos humanos, los conejos, el aparato me-

<sup>47</sup> “Nuestro desempeño carece de perspectiva porque estamos en contra de la perspectiva... La perspectiva física nos hace perder la perspectiva interna; rompe la pared por la que apelamos, la pared bizantina, la pared que estuvo antes del Renacimiento: la perspectiva rompe el iconostasio... La rigidez se pierde junto con las significativas capas de rigidez bizantina oriental... La perspectiva es interna: no se debe ver. Hay una gran cantidad de métodos y técnicas para crear [ganar] perspectiva. [Y mientras pueden haber varias perspectivas] la bi-dimensiónalidad es sólo una técnica; siempre es igual” [Traducción personal].

cánico de respiración de la cabra, las sillas giratorias. El espacio escénico en su conjunto parece convertirse él mismo en un cuerpo viviente que posibilita, algo así como un tiempo-cuerpo espacializado.

El espacio escénico es tratado entonces como un cuerpo que permite la fuga, como un umbral que permite el contacto con lo que está más allá del punto de fuga de la perspectiva, con lo que está detrás<sup>48</sup>, con lo oculto. Nos encontramos frente a un escenario abierto, casi vacío; vacío porque es entendido como un mar abierto de posibilidades, vacío horrorizante, inquietante y amenazante. Castellucci organiza el espacio como un lugar de excepción, delimitado por el edificio teatral donde además remarca la cuarta pared (mediante la gaza), pero entendido no como un lugar para hacer representaciones ni imitaciones de una realidad<sup>49</sup>, no hace parecer el escenario como si fuera una casa o un jardín, sino que entendido, como señala Lehmann, como una *situación de excepción* (Lehmann, 2013: 294), como una toma de distancia respecto a lo cotidiano. Su director mantiene así visible el edificio teatral puesto que no pretende hacerlo desaparecer en una creación ilusoria.

En definitiva tanto el espacio como la iluminación posibilitan una situación de excepción, una transferencia nerviosa y visual directa, y no informativa. Con este objetivo, el diseño integral de la *Orestíada* se formula como un escenario atterradoramente vasto, como un espacio de trauma, de pesadilla, como el inconsciente que posibilita cualquier imagen, cualquier situación y realidad alternativa que obedece a sus propias reglas. El espacio es entendido entonces como un cuerpo que posibilita la aparición de *lo animal*, un cuerpo tratado como un “cuadrilátero vivo, sensitivo” (Castellucci R. y., 2013: 31), Castellucci señala:

El escenario se vuelve entonces un lugar de precipitación y de umbral; un lugar en el que el dolor ostensorio coincide con la mirada. El escenario restituye el límite del cuerpo y lo relanza hacia su límite –hacia lo abierto– que es dolor. El escenario se advierte entonces, aquí, como ese lugar –único en el mundo– donde el que habla quita, cava y ciega la propia palabra que ha pronunciado (Castellucci R. y., 2013: 21).

Tanto el escenario como la iluminación en la *Orestíada* se pueden entender como umbrales, como un lugar que posibilita la aparición y el contacto con *lo otro*, con lo oculto tanto del espectador, del actor, como del edificio teatral mismo, y es allí, en ese contacto donde aparece *lo animal*, donde todo se vuelve extraño y anómalo.

## 4.2.5 Espectador

El escenario representa solo una de las dos mitades que conforman el evento teatral, mitad que espera, en cierto modo, la presencia del espectador desconocido, su reacción, intuición, fantasía y modo de comprender. La preocupación o el entendimiento del espectador como factor que permite la ejecución completa del acto teatral nos recuerda a la vanguardia futurista y surrealistas quienes, activando al espectador mediante su provocación, incluyeron las acciones y expresiones del público como elemento de su propia construcción, como un componente más del acontecimiento teatral. Al igual que el resto de las manifestaciones del teatro posdramático, Castellucci encuentra en la presencia del espectador una más y nueva problemática dentro de su poética, la presencia y reacción del público resultan ser esenciales para la propuesta escénica. Lo que ocurre en la *Orestíada* y en el resto de los espectáculos teatrales de la compañía SRS es el desplazamiento de lugar del espectador al ser arrancado de su protección e introducido –y a la vez provocado– al momento teatral del aquí y ahora.

Artaud en su texto *El teatro y su doble* también considera al espectador como un signo más dentro de la composición teatral. Además hace un llamado a que ese espectador deje de contemplar de manera ajena y lejana, logrando despojarse de esa mirada humano racional, “con ojos que ya no saben para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto para dentro”, para lograr ver “las sombras del teatro” (Artaud, 1978: 14). Siguiendo esta idea, Castellucci la reafirma al entender al espectador como un componente manipulable dentro del espectáculo teatral, logra desplazarlo y quitarlo de su espacio inquebrantable para lograr provocarlo y desestabilizarlo. Es como si Castellucci, al igual que los futuristas cuando colocaban pegamento en las butacas, pretendiera de distintas formas violentar al espectador, con el objetivo de que éste manifieste su descontento para hacer emerger su lado oculto. Así es como ha sucedido en distintos espectáculos de la compañía.

Son numerosos los montajes producidos por esta compañía que han dado que hablar, tanto por la utilización de animales en escena como por el uso de imágenes cristianas. El uso de animales en la *Orestíada* ha provocado cada vez que se ha presentado la reacción de un espectador animalista que se ha alzado en contra de este acto por considerarlo abusivo y maltratador, reacciones que han ido desde interrumpir la

<sup>48</sup> En el montaje *El descenso de Inanna* (1989), Castellucci señala sobre la puesta en escena: “La perspectiva arquitectónica que me inspiró Tommaso Laureti con su *La Vittoria della Croce* constituye, pues, el territorio interior humanístico de la ciencia de la perspectiva y la búsqueda de una nueva conciencia espacial que se trasvasa en la de la ubicación humana en el cosmos. Este alojamiento geométrico avanza, gracias a líneas convergentes, hacia el punto de fuga, hacia aquello de lo que realmente huimos: la tiniebla. La prolongación de las líneas que utilizo en los monos que son mis mensajes. Es evidente que, completando el dibujo en perspectiva, las rayas, como por retreque, retroceden violentamente como ángeles rebeldes, vengadores del hiperespacio bizantino. Y entonces el espacio de la perspectiva vuelve a ser madriguera. Y lo es en el preciso instante en que Inanna cruza el umbral de la ultratumba para subrayar el carácter de tiniebla esencial, momento en que también los simios interrumpen en escena (Castellucci R. y., 2013: 31).

<sup>49</sup> “El primer problema fue, para nosotros, destruir lo existente, no por una necesidad de espacio vacío, sino por una necesidad de ruptura de la representación del mundo” (Castellucci R. y., 2013: 15-16).

misma obra dentro del teatro hasta manifestaciones en el exterior dificultando el ingreso del resto de los espectadores. Existen otros montajes donde sus espectadores han reaccionado de tal manera que hasta el Vaticano ha manifestado su sentir (entendiendo el poder que éste desempeña en la cultura italiana), tratando a los montajes de esta compañía como una falta de respeto, indignos y blasfemos. Pero estas reacciones están en directa relación con el objetivo de éstos montajes: perturbar. La SRS acepta y entiende los abucheos y manifestaciones en su contra, son estos mismos los que de alguna forma le ratifican que su obra los está contaminando, los está apestando en el sentido artaudiano. Castellucci se refiere a los espectadores como fuerzas que son parte del montaje:

No figuran, ni podrían figurar sin desequilibrar la tectónica artística entre las fuerzas influyentes de la creación dramática. El espectador no es un sujeto externo y, como tal, definido. Él es desde siempre y para siempre el motivo interior e indefinido de la creación. El espectador está presente y precede a la acción dramática solo cuando no tiene ni rostro ni nombre. Él está conmigo cuando estoy creando, y, si creo desde siempre para él y en él (Castellucci R. y., 2013: 109).

Reacciones como estas logran evidenciar la destrucción a la protección del espectador ahora vulnerable, pero también el cambio en la percepción al radicalizar la responsabilidad del espectador mismo, en cuanto puede llegar a entorpecer e incluso a destruir mediante su comportamiento. Aquí el espectador está sujeto a poder ser perturbado sensiblemente o de ser imposibilitado mediante actos insensibles o incluso agresivos. Un ejemplo claro de aquellos actos que pueden llegar a vulnerar al público es la utilización de animales en escena como es el caso de la *Orestíada*.

Ya habiendo explicado la utilización del animal en su puesta en escena, es posible entonces poder relacionar esa aparición con la presencia del espectador. Castellucci los pone frente a frente, los enfrenta por una necesidad de devolverle la animalidad al espectador que el biopoder le ha quitado. El espectador se alza y manifiesta en contra de la utilización de los animales en escena, pero este mismo acto de rebeldía y exaltación es lo que le devuelve su propia animalidad, porque algo así como una vida animal ha sido separada en el interior del hombre, porque la distancia y la proximidad con el animal han sido medidas y reconocidas sobre todo en lo más íntimo y cercano, gracias a las políticas desarrolladas bajo el concepto de la biopolítica. El animal llega entonces para hacer exceder los límites del sujeto espectador, a arrancarlo de su zona de confort y costumbre, para, como señala Giorgi, “dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a tensar violentamente su lenguaje, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción” (Artaud citado por Giorgi, Formas

comunes, 2014: 9). El animal en escena enfrentado al espectador, logra hacer emerger esa zona de indeterminación, incontrolable e incontrolada del ser humano, donde se exceden las normas que lo sujetan y controlan, dando lugar a una serie de anomalías que suspenden el orden de distribución de los cuerpos. De esta manera, cuando el espectador se alza en contra de la escena y de su director, lo que está haciendo es suspender ese orden impuesto por la tradición teatral, dando paso a la emergencia del defecto, del error, de lo monstruoso y en definitiva de *lo animal*, abriendo así la experiencia a devenires no humanos e indefinidos, modificando el cuerpo del espectador que deviene parte constituyente de la escenificación.

Podríamos afirmar entonces que Castellucci utiliza *lo animal* como artefacto que posibilita la creación de un nuevo teatro que se entiende como fenómeno anómalo, como fenómeno de borde, como devenir que permite activar otro tipo de percepción no racional, logrando activar al espectador al sacarlo de su estado normalizado y controlado por el biopoder para alzarse en contra del espectáculo (o tan solo incomodándolo), que ahora resulta extraño, puesto que ha perdido sus límites, se ha desbordado y se ha vuelto anómalo respecto a su uso mayor e impuesto.

## Conclusiones

Si sólo desde la comedia se puede ejercer la crítica, sólo desde la tragedia es posible la revolución.  
(Sánchez, 1994)

El interés de Castellucci por la tragedia tiene que ver con su fascinación por los mitos originales y la creación de un imaginario totalizador y universal, como una máquina creadora de significado que organiza el pensamiento principalmente en términos binarios privilegiando una categoría sobre la otra. De hecho, Castellucci recoge este pensamiento para escenificar una *Orestíada* violenta, vengativa y conflictiva, en la que se evidencia el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal, en la que gana Orestes: el héroe de la culpa. En este sentido, Castellucci se niega a reconstruir la tragedia desde un espíritu misionero, lo que él busca es poder reconstruirla desde el otro lado del vidrio, con una visión distorsionada, logrando una versión de la *Orestíada* única y desconcertante.

Castellucci señala con respecto al montaje que “las palabras de la *Orestíada* son la forma, las valvas insensibles y hermosas que encierran la timidez del gasterópodo mítico, de ese extraño ser abismal del pensamiento continuo, que más vale tocar lo menos posible”<sup>50</sup>. Esta semejanza de la *Orestíada* con las *val-*

<sup>50</sup> Castellucci, Romeo y Claudia, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Madrid, ed. Continta Me Tienes, colección Escénicas, traducción Carla Matteini, 2013, 124 pp., p. 35.

vas resulta interesante. Las valvas son aquellas partes sólidas y duras de los moluscos –o gasterópodo– que, unidas, encierran un contenido, un ser, vida. A fin de cuentas eso es el montaje de la SRS: un conjunto de elementos, una densidad de signos que en conjunto conforman un ser orgánico, que si se asemeja a un molusco es porque funciona como un *ser menor*, menor que el ser humano. Pero la *Orestíada* no resulta ser menor que el humano, puesto que no cabe dentro de aquella pirámide de especies. La *Orestíada* propone romper con aquella pirámide y quitar de la cúspide al ser humano, el montaje quita al ser humano de la cúspide y lo enfrenta a aquello que desde las alturas había olvidado de ver; todo lo oculto, todo lo monstruoso, es como si la *Orestíada* lograra abrir umbrales donde el ser humano se enfrentara a *lo animal* y a lo anómalo. Es por ello que se habla del montaje como una propuesta “anti-humanista”<sup>51</sup>, que aboga por la involución del ser humano, que inquiere por deshacer la idea de organización que define los rasgos de toda significación, subjetivación y organismos posibles. Deshacerse a fin de cuentas de toda trascendencia organizada que impone formas, funciones y jerarquizaciones para sacar de ello un provecho, un producto conforme a la norma de una utilidad.

La *Orestíada* es una obra del enfrentamiento, en un acto de provocación, que aminoriza y sobrepasa tanto a la tragedia misma –por ello la utilización de la palabra “comedia”–, al espacio teatral, al espectador y a toda la tradición teatral. Podría ser perfectamente un montaje serio, grave, pero Castellucci la entrelaza, y la provoca, con situaciones banales, grotescas, violentas y vacías. Por ello su interés en las traducciones escolares del mito griego, porque es en lo infantil donde su director encuentra aquel misterio incomprensible que la mentalidad del adulto no logra comprender, y para lograr comprender parte de éste montaje es necesario un cambio en la percepción misma, “parte” porque la idea de Castellucci nunca ha sido que el espectador logre comprender el todo, porque todo lo que es presentado allí consiste en no comprender todo de manera inmediata. De ésta manera el director de éste montaje, le exige al espectador mantener su percepción abierta a conexiones, correspondencias y pistas en los momentos más inesperados. El espectador por su parte debe estar preparado para tener que procesar lo percibido no de modo instantáneo, sino a almacenar y aplazar las impresiones de sentido.

La experiencia nueva es aquí la de una percepción fragmentada y un aplazamiento de la comprensión. Los montajes de la SRS que prescinden del principio de acción dramática, privilegian el intento de crear acontecimientos que ofrezcan al espectador una esfera de elección y de decisión propias al respecto. La densidad de signos, la simultaneidad y la dramaturgia visual propuestas por Lehmann, traen como consecuencia

este cambio en la percepción, de ahí que una gran parte del público del teatro tradicional tenga dificultades con el teatro posdramático. Castellucci señala:

Como formamos parte del mundo, no es posible crear otro sin utilizar los mismos elementos de los que queremos salvarnos, por lo que toda creación verdadera debe realizar una anulación de lo que existe en el mundo que, en definitiva, debe incluirla también a ella.

Esta es la razón de por qué su director utiliza el mismo texto clásico para romper con él, con el fin de romper con la seguridad del canon, para trabajar con su fragilidad de fondo, estableciendo así una nueva relación con el clásico a partir de una lectura contemporánea y una búsqueda personal. La *Orestíada* es la respuesta a la pregunta ¿cómo representar la tragedia en la época contemporánea?: rompiendo con ella para recién ahí poder crear un nuevo lenguaje que siempre estará ligado con un acto destructivo. La propuesta del artista es cortar con la obra clásica para poder formular lo que él denomina como “la tragedia del futuro” (Castellucci R. y., 2013: 113), como él mismo señala, se trata de crear un nuevo misterio, de poner al espectador ante una serie de visiones y sensaciones.

Esta es la nueva apuesta que hace Castellucci frente a la reescritura de la tragedia clásica en la contemporaneidad, que a diferencia de los artistas de los años sesenta, quienes a través de *happening* y *performance* formulaban la tragedia a través, y solo a través de lo corporal, Castellucci logra un equilibrio entre el texto, la palabra hablada y lo corporal; “una red hipertextual de significación” (Tortosa, 2016) como una conexión de elementos dentro de una lógica emotiva y sensorial, como una narrativa que se reinventa en una experiencia donde está involucrado no solo el actor, sino el espacio/edificio y el espectador.

<sup>51</sup> Se quiso emplear el concepto de “anti-humanista” siguiendo la idea de Agamben en su ensayo *Lo abierto* (2007), quien considera al humanismo una doctrina de peligrosas consecuencias para la civilización occidental, pues es la que ha posibilitado que el hombre se sienta el único o mejor habitante del planeta. “Anti-humanista” entonces pues Castellucci rompe con esta visión unívoca del humanismo de la cultura occidental.





## A MODO DE CONCLUSIÓN

Si bien esta investigación en sus inicios trató de encontrar sólo en la figura del animal un mecanismo de creación, fue en esta compleja figura donde encontramos una fuente desde donde se pueden extraer imágenes de poder, rasgos y características donde los artistas, tanto Artaud como Castellucci encuentra en él el mecanismo para trabajar la otredad, la falla, lo monstruoso y todo aquello que escapa de la norma. El animal ofrece así una trinchera desde donde contestar y enfrentar las políticas que controlan los cuerpos, de esta manera el animal no solo tiene cara de mono o perro sino también de todo aquel cuerpo excluido, de todo aquel cuerpo que el Estado deja morir: los cuerpos homosexuales, lésbicos, anoréxicos, obesos, enfermos, esquizofrénicos. Efectivamente, para Deleuze el animal es una apuesta estratégica, pues desempeña una función de corte que polariza aquella división en la que se apoya la biopolítica: entre humanidad y animalidad, entre vida aceptada y vida dejada morir, entre vida que importa y la que no. La figura animal entonces, nos sirvió como primer punto para lograr llegar posteriormente –y gracias a una larga biografía de apoyo– al complejo concepto de *lo animal*. Esta complejización se hizo necesaria cuando el cuerpo del animal mismo no fue suficiente para hacer referencia al resto de los cuerpos que de igual manera son excluidos y mantenidos al margen, y que, al igual que el animal mismo, conllevan salvajismo, barbarie y rebeldía. Así *lo animal* nos sirve como concepto que nombra un fondo amenazante de los cuerpos, –considerados por las instituciones como fallas constitutivas– desestabilizando la definición misma de ser humano, de espectador, de actor y de director; todas figuras aceptadas y normalizadas. *Lo animal* permite que estas figuras se desestabilicen al hacerlas mantener contacto con su *otro*, con lo oculto y lo anómalo. *Lo animal* entonces logra poner en escena umbrales donde, tanto lo humano como todo aquello que está normalizado, se exceda, mostrando así la inestabilidad de sus límites.

La escritora Clarice Lispector (1920-1977) en un pasaje de su novela *Agua viva* (1973), la narradora manifiesta tal asombro cuando se percata de la existencia de “una realidad nueva” donde la vida se excede, adquiriendo otras posibilidades de significación:

Estoy entrando subrepticamente en contacto con una realidad nueva para mí y que todavía no tiene pensamientos correspondientes, y mucho menos una palabra que la signifique. Es más una sensación atrás del pensamiento.

¿Cómo explicarte? Voy a intentarlo. Es que estoy percibiendo una realidad sesgada. Vista desde un corte oblicuo. Solo ahora presentí lo oblicuo de la vida (...) Ahora adivino que la vida es otra. Que vivir (...) es algo más hechicero y más grácil sin por ello perder su fino vigor animal. Sobre esta vida insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa, haciendo así que la existencia fenezca en lo que tiene de oblicuo y fortuito y sin embargo al mismo tiempo fatal (Lispector, 2010: 90-91).

En este pasaje la autora está planteando la existencia de una vida “otra”, cuyo rasgo principal es la intensidad, una vida que es puro sentir, pura sensación y sensibilidad, que aparece sesgada, oculta, detrás del pensamiento, o sea, fuera del *logos*. Una vida que aparece de improvisado y lateral, que se traza como una línea de fuga que suspende los límites que la contienen, mostrando así su capacidad de resistencia y otras concepciones de la vida

que ponen “en suspenso las distribuciones jerárquicas y las distinciones normativas que el biopoder produce sobre la variación infinita de lo viviente” (Giorgi & Rodríguez, Ensayos sobre biopolítica, 2007: 12). Lo que llama además la atención de este pasaje de Lispector es el momento en que caracteriza aquella vida oblicua con “su fino vigor animal”, es decir que le está atribuyendo a esa otra vida una fuerza animal. Además, posteriormente, la narradora utiliza un lenguaje animal para así atribuirle mayor animalidad a esa realidad otra: “Sobre esta vida insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa”. Es importante rescatar esta frase pues es la narradora que se ha quitado a ella misma una característica humana, pues ya no es un pie, sino una pata, es como si la narradora al darse cuenta de esta realidad oblicua tuviera que pasar por una transformación o metamorfosis animal.

Se hace relevante rescatar esta cita de *Agua viva* pues resume de alguna forma lo que esta investigación trata; de cómo las artes a través del signo de *lo animal* logran construir realidades otras, ajenas a las leyes de la biopolítica, donde lo humano y *lo animal* mantienen contacto, donde lo humano pierde su forma y jerarquía para devenir otro, de cómo *lo animal* muestra el alcance de su potencia de afectar, potenciando una realidad otra, una nueva realidad ajena al lenguaje, al *logos* y a la racionalidad. *Lo animal* sirve entonces como laboratorio de experimentación dentro del arte y la cultura, adquiriendo necesariamente un valor crítico y político.

Al igual que Lispector, Artaud y Castellucci utilizan *lo animal*, ese vigor animal, esa potencia de lo monstruoso y de lo intenso, para hacer que el teatro oblicue, para lograr que el espectador incomodo mantenga contacto con su otredad. “Esa pata que pesa” puesta sobre el teatro tiene forma de des-jerarquización, de simultaneidad, de dramaturgia visual, de la no utilización del lenguaje, haciendo emerger así lo anómalo del teatro mismo y logrando que el espectador mantenga contacto con su propia animalidad: con aquello que ha permanecido oculto y negado por el biopoder. Es como si Artaud y Castellucci tuvieran una búsqueda constante en hacer emerger “la peste” del teatro y contagiar a cada uno de sus elementos y cuerpos. Por un lado tenemos a Artaud, negado totalmente a su domesticación, que representa ese estado y conducta propia del animal, que fue un real surrealista, no como aquellos que hacen cosas en nombre del surrealismo a partir de ideas realistas deformadas. Artaud afirmó en una de sus cartas a Henri Parisot, escritas desde el asilo de Rodez:

Quando recito un poema, no es para ser aplaudido sino para sentir los cuerpos de hombres y mujeres, he dicho los cuerpos, temblar y vibrar al unísono con el mío, virar como se vira de la obtusa contemplación del buda sentado, muslos instalados y sexo gratuito, al alma, es decir a la materialización corporal y real de un ser integral de poesía. Quiero (...) que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas que la retienen y la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interna imagen de cuerpos...

Artaud y su poética fueron una lucha constante entre el homo sapiens y ese otro “que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total” (Cortázar, 1948). Él ha muerto logrando dejar un legado que varios artistas han tratado continuar. Castellucci ha hecho su propia lectura de aquel legado,

ha logrado poner en marcha un proyecto teatral que de igual manera ha desarrollado un nuevo lenguaje artístico, desterrando al homo sapiens para hacer irrumpir *lo animal*. Esto es entonces lo que debe pasar con el arte en su amplio sentido, con el quehacer teatral, con el trabajo del actor, director y diseñador teatral: hacer emerger lo oculto del teatro mismo. En 1904 también lo dijo Kafka en una carta escrita a su amigo Oskar Pollak:

En general, creo que sólo debemos leer libros que muerdan y arañen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta como un golpe en el cráneo, ¿para qué molestarnos en leerlo? ¿Para que nos haga felices, como dices tú? Cielo santo, seríamos igual de felices si no tuviéramos ningún libro. Los libros que nos hacen felices también podríamos escribirlos nosotros mismos si no nos quedara otro remedio. Lo que necesitamos son libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismo, libros que nos hagan sentirnos desterrados a los bosques más lejanos, lejos de toda presencia humana, como un suicidio. Un libro debe ser el hacha que quiebre el mar helado dentro de nosotros. Es lo que creo (Franz Kafka [carta a Oskar Pollak, 2014]).

Esta investigación es entonces un llamado a eso; a morder y arañar, a golpear, a poner la pata que pesa encima de la norma, de lo ya hecho, de lo aceptado. Un llamado a los que participamos en el quehacer teatral a hacer emerger lo negado del teatro, aquello que no se ve, a mostrar lo que está aforado, a hacer emerger *lo animal* del teatro mismo.

Ahora finalizada esta investigación creemos firmemente en que la información entregada, el concepto de *lo animal* resulta interesante y necesario de ser aplicable en todas las manifestaciones artísticas que podrían considerarse esquizoides, todas aquellas manifestaciones que estén incomodando, que estén haciendo ruido, que estén trabajando en los límites. De esta manera hacemos un llamado para continuar esta investigación, aplicando los conocimientos y metodología en toda poética que estuvo y sigue emprendiendo la línea de fuga y desterritorializando, que se escape de la supremacía blanca y masculina de la crítica y la academia.



# BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, A. S. (2012). *Griselga Gamboro y el teatro de la crueldad Artaudiano: un lugar crítico revisitado*. España: Universidad de Sevilla.

Agamben, G. (2006). *Lo abierto: el hombre y el animal*. (F. C. Castro, Trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alcoberro, R. (1974). Michel Foucault: Fragmentos sobre biopolítica. *Conferencia El nacimiento de la medicina social* (pág. 210). Río de Janeiro: Revista centroamericana de Ciencias de la Salud.

Antonin Artaud, P. t. (2002). "Para terminar con el juicio de Dios". *Revista La vorágine*, en <http://revistalavoragine.com.ar/wp-content/uploads/2015/07/Artaud-Para-terminar-con-el-juicio-de-dios.pdf>, [consultado en mayo de 2017].

--- V. G. (1946). "Van Gogh el suicidado por la sociedad". *Colegio de Bachilleres*, en <https://www.cbachilleres.edu.mx/Bibliowiki/libros/A/Artaud%20Antonin%20Van%20Gogh%20%20el%20suicidado%20por%20la%20sociedad.pdf>, [consultado en mayo de 2017].

--- (1978). *El teatro y su doble*. (F. A. Enrique Alonso, Trad.) Barcelona: Edhasa.

Beatburguer. (2017). *Sobre la necesidad del caos en el arte*. (A. Á. Vaquero, Editor): <http://www.beatburguer.com/especiales/sobre-lanecesidad-del-caos-en-el-arte-una-reflexion-post-sonar/>, [consultado el 4 de julio de 2017].

Birringer, J. (1991). *Theatre, Theory, Postmodernism, Bloomington*. Indiana: Indiana University Press.

Castellucci, E. R. (2013). *El cultural*: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Romeo-Castellucci/33022>, [consultado en junio de 2017].

--- R. y. (2013). *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*. (C. Matteini, Trad.) Madrid: Continta Me Tienes.

--- R., Guidi, C., & Castellucci, C. (2001). *Epopea della polvere. II teatro della Societàs Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milán: Ubulibri.

Comedy, T. a. (2010). *Kent Academic Repository*. (M. Laera, Ed.) de KAR: <https://kar.kent.ac.uk/57303/1/2.TF36%20Cast.pdf>, [consultado en junio de 2017].

Cortázar, J. M. (1948). *Descontexto*: <http://descontexto.blogspot.cl/2014/02/muerte-de-antonin-artaud-de-julio.html>, [consultado en julio de 2017].

- Deleuze, G. (2005). *Derrames: entre capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- (2006). *Conversaciones* (4ta edición ed.). (J. L. Pardo, Trad.) Valencia: Pre-textos.
- (2009). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- De Toro, A. (1990) “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”, en F. De Toro et al. (eds.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, pp. 13-42.
- De Toro, F. (2004) “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s): simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, en A. De Toro et al. (eds.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana pp. 73-94.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica I* (3a edición ed.). (J. J. Utrilla, Trad.) Mexico: Fondo de Cultura económica (FCE).
- Franz Kafka [carta a Oskar Pollak, 1. (2014)]. *Poética Canibal*: <http://poeticanibal.blogspot.cl/2014/05/franz-kafka-carta-oskar-pollak-1904.html> , [consultado en julio de 2017].
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- & Rodríguez, F. (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires-Barcelona-Mexico: Paidós.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. (H. Mariani, Trad.) Barcelona: Destino, S.A.
- Gonzalo, J. F. (2011). El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud. *A Parte Rei: revista de filosofía* (75).
- Laffont, R. (1965). *El hombre y el animal, cien años de vida en común*. Barcelona: Plaza & Janéz.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Cendeac.
- Lispector, C. (2010). *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Liotard, J.-F. (1986). Reescribir la modernidad. (E. Halffer, Ed.) *Revista de Occidente* (66).
- (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (M. A. Rato, Trad.) Madrid: Cátedra S.A.

- Mendieta, E. (2012). El bestiario de Heidegger: El animal sin lenguaje ni historia. (E. Mendieta, Trad.) *Filosofía UIS*, 11 (1), 17-43.
- Monteira, I. (2003). El animal en el arte. *Revista internacional de Arte LAPIZ* (199/200), 98.
- Novati, G. C. (2009). Language under attack: The iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio. *Theatre research internacional*, 34 (1), 50-109.
- Palmeri, D. (2013). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen* (2a edición ed.). Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Stull, M. R. (2011). *La fórmula del cuerpo sin órganos, una aproximación bergsoniana a su enunciación* (Vol. 34). Marília: Trans/Form/Acao.
- Tortosa, B. (2016). El concepto de lo trágico de la Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonidia de Romeo Castellucci. *Anagnórisis, revista de investigación teatral* (13), 68-104.
- Zuleta, V. E. (2012). Escribir con Artaud: aproximaciones deleuzianas. VII *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (pág. 5). Madrid: Sextopiso.



Este texto es el resultado del trabajo de Gabriela Clavería durante el año 2017, el año que se fueron los males. Diagramado y encuadernado por Natalia Hurtado. En su diseño fueron utilizadas las tipografías Avenir y Cala en la mayoría de sus variantes

[hurtadorobado.com](http://hurtadorobado.com)

the fact that the  $\text{Mn}^{2+}$  concentration in the water column is very low, it is not possible to determine the  $\text{Mn}^{2+}$  fluxes from the water column. The  $\text{Mn}^{2+}$  fluxes from the sediments are estimated from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  fluxes from the sediments are estimated from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.

The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes. The  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water are determined from the  $\text{Mn}^{2+}$  concentrations in the pore water and the pore water fluxes.